تاريخ الأدب العربي
في ضوء المنهج الإسلامي

الدكتور محمود البستاني

مجمع البحوث الإسلامية
بيروت - لبنان

بسم الله الرحمن الرحيم

تاريخ الأدب العربي

في ضوء المنهج الإسلامي

الدكتور محمود البستاني

مجمع البحوث الإسلامية
بيروت - لبنان

تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي

الدكتور محمود البستاني

مجمع البحوث الإسلامية
بيروت. لبنان
١٤١٠هـ/١٩٩٠م

كلمة المؤسســـــة

يسرّ (مجمع البحوث الإسلامية) أن يُقدِّم إلى القارىء الكريم كتاب « تاريخ الأدب العربي » : في ضوء المنهج الإسلامي ، حيث تظل الحاجة إلى كتابة التاريخ الأدبي : بعيداً عن المنهج التقليدي المنحرف أمراً بالغ الأهمية . .

إنّ هذا الكتاب يحاول أن يؤرِّخ للأدب من خلال نماذجه الإيجابية في مختلف عصوره ، حيث إنّ غالبية الدراسات المؤرّخة للأدب لم تُعن إلّا بما هو منحرف ، أو تحاول تشويه الأسماء النظيفة : لأغراض فكرية منحرفة . . . فضلاً عن كونها تخضع النصّ الأدبي للتصنيف التأريخي المرتبط بالمؤسسات السياسية المنحرفة . . .

لذلك : فإنّ أهمية هذا الكتاب تتمثّل في كونه يحاول إخضاع التاريخ الأدبي لمنهج موضوعي يتناول من خلاله : عصور الأدب في ضوء الواقع الاجتماعي الذي ينتسب إليه ، كما يتناول التعريف بكل التيارات الأدبية حتى يقف القارىء على الطابع العام لعصور الأدب ، مع الحرص على نقد التيارات المنحرفة وإبراز التيارات الإيجابية منه ، مضافاً إلى أنّه يركِّز على إبراز الجوانب الفنيّة للأدب : وليس مجرّد العرض : في صعيد السيرة الشخصية ، أو البعد التأريخي ، أو التقويم الفكري الصرف ، حيث إنّ قصرَ الدراسات على هذه الجوانب يَسلَخ عنها صفة البحث الأدبي ، لذلك فإنّ ما يميِّز هذا الكتاب هو : عنايته الملحوظة بإبراز الطابع الفنيّ في مختلف عناصره : إيقاعياً ولفظياً وصورياً وبنائياً وشكلياً ، وبذلك يستكمل مهمته في دراسة تاريخ الأدب (فنياً وفكرياً) في ضوء المنهج الإسلامي (والإنساني بعامة) ، حيث إنّ الدراسة التي تعزل النص الأدبي عن دلالته الإسلامية والإنسانية : تفقد مقومات الأدب نفسه . . .

تأسيساً على الحقائق المشار إليها ، بادر (مجمع البحوث الإسلامية) بتقديم هذا الكتاب إلى القارىء الكريم، لتفيد المؤسسات الثقافية منه، بخاصة (في صعيد التدريس الجامعي) آملين ، أن نُوفَّق جميعاً لخدمة الإسلام العظيم ، في ظل رعاية الإمام الرضا (ع) (حيث تتشرّف مؤسستنا بالعمل في ظلّه (ع) كما نأمل أن نُوفَّق لتقديم دراسات مماثلة في صعيد البلاغة والنقد وسواهما من ضروب المعرفة التي ينبغي دراستها في ضوء المناهج الإسلامية .

مجمع البحوث الإسلامية

تصـــدير
« لماذا ندرس تأريخ الأدب »

ما هو المُسوغ الذي يقتادنا إلى أن نكتب تأريخاً لأدب اللغة العربية : مع أنّ هنـاك عشرات النماذج التي صدرت في هذا الميدان ، وهي أكـثر تفصيلاً وعُمقـاً ممّا حـاولناه في هذه الدراسة المختزلة ؟ .

إنّ التفصيل والعُمق يكتسبان أهميتهما في حالـة واحدة هي : أن يُـوظّفا من أجـل القيم الخيّرة ، أمّا أن نفصل الكلام ونتغلغل إلى أعماقـه : عرضـاً ومحاكمـةً وحصيلةً من أجل إبراز القِيم الشريرة أو حتى من أجل القِيم (المحايدة) التي لا تحمل خيراً أو شرّاً ، فأمرٌ لا يحمل أيّة قيمة ـ بل يحمل قيمة سلبيّة دون أدنَى شك ـ من وجهة النظر الإسلامية (والإنسـانية) أيضـاً (بصفة أنّ كـل ما هـو « إنسـاني » ينتسب بـالضرورة إلى مـا هـو « إسلامي » ما دام الإسلام يُجسّد خاتمة المبادىء التي صاغتها السماء للكائن الآدميّ) :

إنّـه من المؤسف جدّاً أن نلحظ أنّ أدبَ الجنس والخمـر والغناء واللّهـو بعـامـة ، مضافاً إلى الأدب الزائف (مدح الملوك والوزراء . . . الخ) ؛ والأدب العدواني (الهجاء الذاتي . . وليس الموضوعي) ، والأدب الذاتي (الفخر . . .) ، . . . هذه الأنمـاط من الأدب السلبي تُغطِّي خارطة النتاج المكتـوب باللغـة العربيـة (وغالبيـة الآداب الأجنبية أيضاً) في مطلق العصور . .

أمثلة هذا الأدب هو جزء من الإنحراف الإجتـماعي الذي لا يـزال علماء الإجتماع والنفس والـتربية الأرضيـون أنفسهم يجهـدون في تشخيصـه وعـلاجـه لتحقيق التـوازن

الفردي والإجتماعي . . ومع ذلك نجد : أنّ المعنيين بشؤون الأدب يؤرّخون لأمثلة هذا النتاج المنحرف بحجة « الموضوعية في البحث » وبحجة أنّه (فنٌّ) يحقق الإشباع للحاجات (الجمالية) لدى البشر : علماً بأنّ أبسط مبادِىء المعرفة تُقرِّر بأنّ الحاجات البشرية ينبغي أن تُحقَّق من خلال الطرائق السويّة للإشباع وليس من خلال الإشباع المنحرف .

إنّ الممارسات الجنسية والخمرية ـ على سبيل المثال ـ تُعَدُّ (بإجماع المعنيين بشؤون علم النفس المَرَضي) سمات للشخصية المنحرفة حيث يُدرَجان ضمن مصطلح (أمراض الشخصية) . . ومع ذلك نجد أنّ مؤرِّخي الأدب يُعنون بدراسة الأدب الجنسي والخمري ويَتعمّقون في رَصْدِ أدَقّ الدلالات التي تَوَفَّر عليها هذا الشاعر أو ذاك في تجربته المنحرفة جنسياً وخمرياً وسائر الأشكال المنحرفة ، وكأنّ ما أنتجه الشاعر أو الكاتب من أدب منحرف هو شيء مُقدَّس لا بد من تقديمه للقارِىء من قِبَلِ مؤرِّخي الأدب .

لقد حاولتْ دراستُنا السريعةُ لتأريخ الأدب أن تَتجنَّبَ هذه المَزالِق التي وقع فيها مؤرِّخو الأدب ، واضعين بنظر الإعتبار أنّ التأريخ أو التراث ينبغي أن نفيد منه في « الحاضر » ، مستهدين ـ في ذلك ـ بِخُطَىٰ القرآن الكريم الذي يُؤرِّخ للماضين وقصصهم باعتبار ذلك (عبرة وعِظَة) (لقد كان في قصصهم عبرة . . .) وليس لمجرد الإمتاع والتسلية واللهو .

طبيعياً ، من الممكن أن نَعرض ـ ولو إشارة ـ إلى بعض النماذج غير السويّة ، إلاّ أنّ ذلك يتمّ في نطاق الردّ عليها وليس مجرد تسجيلها حتى يتبين للقارىء ما ينبغي أن يفيد منه وما ينبغي أن يلفِظه منه .

ولعلّ أهمّ ما حاولنا إبرازه في هذه الدراسة السريعة هو : العناية بأدب التشريع الإسلامي ـ كتاباً وسُنَّة . فبالرغم من أنّ نصوص التشريع الإسلامي تُعْنَىٰ ـ في الدرجة الأولى ـ بالقيم الفكرية المُستهدفَة أساساً ، إلاّ أنّ قسماً منها يتّسم بالإعجاز الفني ـ كالنصّ القرآني الكريم ، وقسماً منها يتّسم بالكمال الفني (نصوص السُّنّة) ، وقسماً منها يُراعىٰ من خلاله أكثر من جانب فني : مما يتطلّب عرضها في صدر الكلام على الفترة الأدبية التي نورِّخ لها : بخاصة (أدب أهل البيت عليهم السلام) الذي تَجاهَله مؤرِّخو

الأدب (عـدا نصوص نهج البـلاغـة التي فـرضت تَمـيُّـزهـا الفني في هـذا الميـدان بحيث أصبحت النمـوذج الذي أفـاد منـه كبـار الكتّـاب ، ومن ثَمَّ تـوفَّـر مؤرِّخـو الأدب عـلى دراسته) .

تمهيـــــد

« الأدب قبل الإســلام »

يمكن القول بأنّ الأدب المأثور قبـل الإسلام (وهـو الذي وصـل إلى أيدينـا) يمتدّ (١٠٠) سنة أو أكثر : حسب ما يذكره مؤرِّخو الأدب ، وهو أمر يقتاد المؤرِّخ إلى القول بأنّ هذا الأدب ـ وقد استكمل مقوماتِه الفنية ووصل إلى مرحلة ناضجة نسبياً ـ لا بدّ أن تكون قد سبقته مراحل مختلفة من النمو حتى وصل إلى مرحلته التي نؤرِّخ لها .

ومع أنّ معرفـة مراحـل النمو تنـطوي على أهميّـة كبيرة في ميـدان الأدب ، إلاّ أنّ الوقوف على ذلك ، متعذِّر لسبب أو لآخرَ ، وفي مقدّمة ذلك :

عدم شيوع التدوين في تلكم العصور من جانب ، وبُعد المسافة الزمنية بينها وبين العصر الإســلامي الذي أتيـح له أن يتعـرَّفَ أدب ما قبـل الإسلام ـ من خـلال الروايـة الشفهيـة ـ من جانب آخـر ، حيث كان لقـرب المسافـة الزمنيـة أثـرُه في عصر التـدوين الإسلامي الذي احتفظ بمـا هو مـوجود في أيـدينا ، بعـد أن تَلقّىٰ ذلك من الأفـواه التي أدركت أواخر العصر الذي نؤرِّخ له .

« الحياة الاجتماعية وعلاقتها بنشأة الأدب »

وإذا كان الوقوف متعذِّراً على نشأة ومراحل الأدب قبل الإسلام ، فإنّ ذلك لا يحتجز المؤرِّخ من أن يعرض لأدبٍ وَجَد طريقَه إلى الظهور قبل الإسلام بالنحو الذي وصل إلى أيدينا بغض النظر عن مداه الزمني ومراحل تطوّره . . .

ولعلّ أول ما يستوقفنا من هذا الأدب هو طغيان :

الشعر

المُلاحَظ أنّ هذا الشكل الأدبي (الشعر) يحتلّ مساحة كبيرة من خارطة الفنون التي خَبرَها عصرُ ما قبل الإسلام ، حتى ليكاد يَطغىٰ طغياناً ملحوظاً بالقياس إلى الأشكال الأدبية الأخرى مثل : الخطبة ، الرسالة ، الخاطرة ، المناظرة ، المَثَل ، الملاحظة النقدية ، . . . .

ولعلّ السِّر في ذلك عائد إلى أنّ (الشعر) ـ أساساً ـ يقترن بِعُنْصر (الإيقاع) المُنتَظَم أولاً وبكونه أشدّ أشكال التعبير (العاطفي) ثانياً . . .

ومن الواضح أنّ البيئة الماديّة والنفسية والاجتماعية والفكرية التي خَبَرَها مجتمعُ ما قبل الإسلام . تفرض على الشخصية طابع (الإنفعال) على سلوكه بعامة ، ثم انعكاس ذلك على النتاج الفني بطبيعة الحال .

إنّ مجتمع ما قبل الإسلام كان يحيا في بيئة يغلب عليها جفاف الصحراء بالرغم

من وجود بيئات زراعية أو صناعية في بعض المناطق التي انتشر فيها العرب آنذاك .

والجفاف ـ وحده ـ كافٍ في صبغ الشخصية ، ليس بالطابع الإنفعالي فحسب بل بالإنفعال البدويّ الذي يجمع بين طغيان العاطفة وبين جفافها : فإذا أضفنا إلى ذلك أنّ القيم الاجتماعية التي خَبَرتْها هذه البيئة كانت موسومة بالطابع (القبَلي) الذي يحيا مفهوم (التعصّب) ـ وهو أشدّ أشكال التعبير العاطفي جموحاً ـ حينئذٍ أمكننا أن نفسِّرَ جانباً من طغيان هذا الطابع على الشخصية بخاصة إذا أخذنا بنظر الإعتبار أنّ (القيم العبادية أو المبادىء التي صاغتها رسالات السماء السابقة) لم تتمثّلها شخصية ما قبل الإسلام بالنحو المطلوب حتى يمكن تهذيب البُعد العاطفي منها وتوشيحه بسمات النضج العقلي . . . والمهم ، أنّ طغيان الطابع الإنفعالي يُفسِّر لنا واحداً من أهم الأسباب الكامنة وراء شيوع (الشعر) الذي يُعَدّ ـ كما أشرنا أشدّ الأشكال الفنية تعبيراً عن البُعد (العاطفي) لدَى الشخصية نَظراً لِإقْترانه بـ (الإيقاع) المنتظم المتناغم مع التصعيد العاطفي ، واقترانه أيضاً بعنصر (التَخيُّل) الحسيّ الذي تُذكيه العاطفة . . . ونحن نقيّدُ التَخيُّل بكونه (حسيّاً) دون التَخيُّل (التجريدي) الذي يتطلَّبُ تجربة ثقافية تسمح للخيال بأن يتنقّل بين تجارب الشخصية ويرصد العلاقات المتماثلة أو المتضادّة منها . . .

وإذا كان الشعر هو المظهر الأشد تعبيراً عن انفعالات الشخصية ، فإنّ هناك (فناً) آخر يجيء في المرحلة الثانية من التعبير الإنفعالي ، ألا وهو :

الخطبة

تجيء (الخطبة) ـ من حيث المساحة الأدبية ـ في الدرجة الثانية بالقياس إلى الشعر نظراً لاقترانها بكثافة انفعالية أقلّ من الشعر ، وذلك بسبب خُلوّها من الإيقاع المنتظم ورَتابته ، وبسبب من مواجهتها المباشرة للجمهور حيث إنّ مراعاتها لآداب المخاطبة وتنظيم الموضوع ، تَحِدُّ من درجة الغُلوّ العاطفي دون أن تمسح الغُلوّ نفسه .

أمّا ما خلا ذلك ، فإنّ البُعد العاطفي يظل ملحوظاً في (الخطبة) نظراً لاعتمادها عنصر الإثارة للجمهور ـ وهي إثارة عاطفيّة ، لأنّ الجمهور ـ وهذا ما يرصده أيّ

ملاحظ اجتماعي ـ عندما ينتظم في حشد ، ينسلخ عن شخصيته الفردية ، وينزع إلى العقل الجمعي وما يواكبه من الإيحاءات التي تنتقل عدواها من واحد لآخر ، وذلك بسبب الإثارة العاطفية التي يحققها الخطيب . . . يضاف إلى ذلك أنّ الصراعات التي كانت تحياها القبائل آنذاك تفرض على الشخصية بُعداً عاطفياً يستطيع من خلاله المساهمة في إذكاء أو إطفاء الصراعات القبلية . . وهذا من حيث الحجم العاطفي للخطبة . .

. . . كما أنّ هناك سبباً اجتماعياً ـ مضافاً إلى السبب المتقدِّم ـ يقف وراء ذلك أي جعلها دون الشعر من حيث الكم ، وهو : أنّ الخطابة تتوقّف على وجود جمهور مُستِمع تتطلبه إحدى المناسبات ممّا يجعل ظهورها محدوداً بوجود المناسبة كما هو واضح .

إذاً : عندما تُشكِّل الخطابة درجة ثانية من الظهور بالقياس إلى الشعر ، فلأنّها تعتمد من جانب على بُعدٍ نفسي هو حجمها العاطفي الأقل بروزاً من الشعر ، كما تعتمد على سبب اجتماعي هو :

وجود مناسبات خاصة تستدعي الخطبة (أي وجود جمهور يجتمع في مكان ما) بعكس الشعر الذي لا يعتمد على مواجهة الجمهور بقدر ما يعتمد على التجربة الفردية التي قد تتّجه إلى جمهور مستمع وقد لا تتّجه إلى ذلك . . .

* * *

ويمكن أن ندرج ما أُشيعَ في هذا العصر ممّا يُطلَق عليه إسم (الكهانة) ضمن الشكل الخطابي من حيث نِسَبها العاطفية والعقلية ، حيث اشتهر أصحابها بمراعاة السجع إلى درجة ملحوظة حتى ضُرِب بها المثل ، مع ملاحظة أنّ أصحابها قد اعتمدوا ـ فكريّاً ـ قنوات غيبية ذات صلة بقوى الجن كما يقولون .

* * *

وإذا كانت الخطبة والكهانة والشعر تتفاوت في درجات تعبيرها العاطفي ، فإنّ هناك أشكالاً أُخرى وجدت مجالها في أدب ما قبل الإسلام أيضاً لكنّها تجمع بين العنصر العاطفي والعقلي ، منها : « الرسالة » أو « المكاتبة » ، أمّا :

الرســــالة

فهي كتاب فني تُراعَى فيه عناصر « الإيقاع » و« الصورة » ، ويتـوازن فيه عُنصُرا العاطفة والعقل ، أمّا العاطفة فلمكان الإيقاع والصورة منه ، وأمّا (العقل) فـلاقترانِـه عـادة بسرد الحقائق أو القضـايا التي يستهـدف الكاتب تـوصيلها إلى الـطرف الآخـر ممّـا يتطلّب ذلك تأنّياً عقلياً كما هو واضح . وبـالرغم من أنّ عـدم شيوع التـدوين عَصْرَئـذٍ يعني إمكانية نفي أيّة رسالة في هذا الميـدان ، إلاّ أنّ المراسلة وُجدت بشكل أو بـآخر ، بخـاصة المـراسلات السيـاسية بـين الروم والفـرس وبـين ولاتهـما من العـرب في الحـيرة والشام ، كما أنّ بعض التحالفات القبلية التي كانت تتم بين أكثر من طرف تعني أنّ كتابة الرسالة أو الحلف (وهو رسالة أو ميثاق مشترك) وجدت بشكل أو بآخر في عصر ما قبل الإسلام ، إلاّ أنّها من حيث الكمّ لا بدّ أن تكـون أضأل الأشكـال الأدبية ظهـوراً . . . ويمكننا أن نضيف إلى ذلك أنمـاطاً أدبيـة أُخرى وجـدت لها بـروزاً ـ وإن كان نـادراً ـ في ذلـك العصر ، وهذا من نحـو ما يمكن تسميتـه بـ (المحاورة أو المقـابلة الأدبيـة) حيث تطرح أسئلة مختلفة أو تناقش بعض الظواهر ، بنحو تتّسم الإجابات فيهـا بالـطابع الفني المماثل للرسالة أو الحلف . . . وأمّا :

* * *

المَثل أو الحكمـــة

فهـما شكل فني يجمـع ـ كـما قلنـا ـ بـين عُنصَري العـاطفـة والعقـل ، بصفـة أنّ (الحكمة) أساسـاً هي تعبير (عقـلي) ، كلّ مـا في الأمر أنّها تُصـاغ بلغة عـاطفية كـما سنلحظ عند تقديم بعض نماذجها . . .

ولعلّ ذلك يفسّر لنا مجيء الحكمة أو المَثل في الدرجة الثالثة من نسبة النتـاج الفني آنذاك ، نظراً لضمور الحجم العاطفي فيها كما قلنا :

* * *

وهناك من المصادر ما تشير إلى وجود نماذج قصصية وممارسات مسرحية تَجـري على أرض الواقع بنحوها البدائي وَجَدت مكاناً لها في بيئة مـا قبل الإسـلام ، بيد أنّ تَـطَلُّب

هذين الشكلَين عنصر ـ (التخيُّل التجريدي) ـ يجعل التشكيك بوجودهما قويّاً ، كما أنّ ما تعرضه بعض الكتب المؤلّفة في عصر التدوين من نماذج مكتوبة بأقلام أصحاب الكتب نفسها ، يزيد من عنصر التشكيك بوجود هذه النماذج . . .

وهذا كله فيما يتّصل بالأدب « الإبداعي » الذي يعني ممارسة تجربة ذاتية . . . .

وأمّا ما يُسمّى بـ (الأدب الموضوعي) ونعني به : دراسة الأدب الإبداعي ونقده ، فأمر لا وجود له بطبيعة الحال ما دامت « الدراسة » تُشكِّل تعبيراً (عقلياً) صرفاً وهو مما يفتقر إليه مجتمع ما قبل الإسلام ـ كما كرّرنا ـ خلا الأحكام النقدية المرتجلة التي تفصح عن لحظة « انفعالية » لشاعر أو متذوق يحكم على قصيدة أو بيت أو معنى جزئي بفقرة أو فقرتين من الإعجاب أو الإستهجان مما لا يمكن تسميته عملاً نقديّاً بشكل من الأشكال .

« العنصر الفكري والفني »

والآن ، إذا قُدِّر لنا أن نلمّ إجمالاً بالأنواع الأدبية التي خَبرَها مجتمعُ ما قبل الإسلام وصلة ذلك بالبيئة النفسية والاجتماعية للعصر ، حينئذٍ ينبغي أن نقف عندها بشيء من التفصيل ، ومن ثَمّ ـ وهذا ما نُعنىٰ به أساساً ـ الوقوف عند قيمتها الفكرية والفنية .

ونبدأ أولاً بـ :

العنصـــر الفكـري

يُلاحَظ أنّ أغلبية النتاج الذي صدر عنه أدب ما قبل الإسلام موسوم بالطابع المنحرف من حيث موضوعاته وأفكاره ، فشِعْر الخمر والجنس والهجاء والفخر والمديح السياسي (مدح المناذرة والغساسنة) واللّهو ، بما يواكب ذلك من أفكار وثنية وقبلية بشكل عام ، : أولئك جميعاً يتردّى فيه عصر ما قبل الإسلام ، حتى أنّه ـ لسوء الحظ ـ شَكّل مادةً سَحبت آثارها على العصور اللاحقة بحيث يمكن الذهاب إلى أنّ شعراء ما قبل الإسلام أصبحوا نموذجاً للأجيال اللاحقة : في موضوعاتهم وفي تقاليدهم الفنية أيضاً ، وهذه نَكْسَة فكرية وفنية تدمغ الشعر العربي دون أدنى شك . . . ممّا يجعلنا نلتمس لها تفسيراً هو : أنّ الإنحراف لا يخصّ مجتمعاً دون آخر إلاّ في نطاق أساليبه التي تختلف من ثقافة لأُخرى ، دون أن ننفي المحاولات السلبية التي يستهدفها أعداء الإسلام في استمرارية التقليد الجاهلي ، بالنحو الذي سنعرض له في حينه .

لكن قد يعترض قائل فيقول : إنّ مجتمع ما قبل الإسلام ما دام لم يَخْبُرْ رسالة الإسلام بعد ، فحينئذٍ لا نتوقّع منه أن يصدر عن أدبٍ سويٍّ فلا ينبغي أن نلقي باللائمة على انحرافه : أي أنّه لا يحقّ لمؤرّخ الأدب أن يلقي بأحكامه على الموروث إلاّ من خلال أدوات الموروث وثقافته ، وليس من خلال أدوات المؤرّخ وثقافته . . . .

ولكننا نجيب : أنّ قضية الإنحراف والإستواء ، أو الشر والخير ، تظل مرتبطة بإرثٍ فطريٍّ عامّ في تركيبة البشر ، بمعنى أنّ البشر قديماً وحديثاً ، متخلِّفين أو متقدّمين ثقافياً ومادياً ، مشدودون إلى تركيب عقلي مفطور على (التوحيد) من جانب ، وعلى تمييز الخير والشر من جانب آخر ، فالقرآن الكريم يُصَرِّح بوضوح بأنّ الله تعالى فَطَر الناس على « التوحيد » ، كما أنّه يشير إلى أنه تعالى أَلْهَمَ كلَّ نفسٍ فجورها وتقواها ، وهذا الإرث القائم على فطرة التوحيد ، وإلهام الخير والشرّ ، لا يخصّ بشراً دون آخر ، ولا زَمناً أو مَكاناً دون آخر ، بل يشمل البشرية جميعاً منذ نشأتها وحتى اليوم وما بعده ، كلّ ما في الأمر أنّ رسالات السماء تضطلع بمهمة (التفصيل) لمبادِىء التوحيد والخير حتى تتحدّد مسؤولية الشخص عن سلوكه .

إنّ أيّة شخصية سواء أكانت مرتبطة بمبادِىء السماء أو بمبادِىء الأرض تحسّ بوخز الضمير حينما تعمل عملاً شريراً مثل السرقة أو العدوان ، وهذا الوخز هو أوضح تجسيد لإلهام الفجور والتقوى مما يعني أنّ الإنسان يتحمّل مسؤولية سلوكه ، سواء أكان مسلماً أم كافراً ، وسواء أكان يَحيا في مجتمع ما قبل الإسلام أو ما بعده ، . . . ولا أدلّ على ذلك من وجود أدب سويّ في مجتمع ما قبل الإسلام . وإن كان نادراً بالقياس إلى طُغيان الأدب المنحرف ـ إلاّ أنّه أدب يُعنىَ بمبادِىء الخير ويستنكر الشر ، مما نستخلص منه ، أنّ قضية إلهام الإنسان مبادِىء الخير والشر ، أمرٌ لا سبيل إلى التشكيك به ، كل ما في الأمر أنّ الإنسان قد يمارس ـ ملء إرادته عملية السيطرة على شهواته ، وقد لا يمارس هذه السيطرة غير مكترثٍ بمبادِىء الخير ، بحثاً عن الإمتاع العابر .

المهم ، أنّ الأدب السوِيّ ـ مقابل الأدب المنحرف ـ يظل أمراً لا تشكيك فيه كما قلنا ، ما دام السلوك السويّ ذاته ـ وإن قلَّ ـ يفرض فاعليّته في كل زمان ومكان .

والمهم أيضاً أنْ نقف عند نماذج هذا الأدب السوِيّ الذي وَجد طريقه إلى الظهور في مجتمع ما قبل الإسلام :

فلســــفياً

ففي النطاق الفلسفي ، نجد أدباً يشير إلى مفهومات (التوحيد) و (اليوم الآخر) وبعض الصفات المرتبطة بالله تعالى ، كما نجد أدباً يسخر بعضه من الأصنام وعبادتها وما يرتبط بها من السلوك .

وفي النطاق الأخلاقي نجد أدباً يدعو إلى المسالمة والإصلاح بدلاً من الحرب والعدوان ، أو يتحدّث عن فضيلة المرأة وحجابها بدلاً من التّبرُّج ، أو يتحدّث عن ظواهر عامة ذات طابع إنساني مثل : الإلتزام بالمواثيق والعهود ، والعفو والتسامح ، وتكريم الضيف الخ مما يدرج في صعيد العلاقات الاجتماعية .

أمّا بالنسبة إلى مفهومات (التوحيد) و (اليوم الآخر) و (صفات الله تعالى) وإبداعه للظواهر الكونية فإنّ مؤرّخي الأدب ـ قدماء ومحدثين ومستشرقين ـ يتأرجحون بين الذهاب إلى أنّ النصوص التي تتضمّن المفهومات المشار إليها ، (منحولة) ـ أي مُختَلَقَة وأنّها وُضِعت في العصور الإسلامية لأسباب مذهبية وفنية ، وبين الذهاب إلى أنّها (صحيحة) وأنّ رسالات السماء السابقة عكست آثارها على بعض النتاج الأدبي ، وأنّ (حنيفية إبراهيم (ع)) بخاصة قد وجدت انعكاساتها في نتاج أكثر من شخصية معروفة .

طبيعياً ، لا ينبغي أن يتسرّب التشكيك إلى وجود المؤمنين برسالات السماء السابقة (ومنها : شريعة إبراهيم التي نُعنىٰ بها) فإنّ ذلك يُعَدُّ أمراً متواتراً بنصوص القرآن والسُّنّة ، إلاّ أنّ الشك يتسرّب إلى كون ذلك قد انعكس في نصوص الأدب أم لا ؟! .

لكننا لا نجد مُسوِّغاً للتشكيك المطلق بإمكانية انعكاس مفهومات (التوحيد) و(اليوم الآخر) و(المبادىء الحنيفية) على الأدب ، ما دام الأدباء يمثِّلون شريحة من مجتمعات ذلك العصر .

والمُلاحَظ أنّ التشكيك بذلك لدى بعض المؤرّخين ، نابع من مشاهدتهم بأنّ بعض العبارات ، ذات طابع إسلامي في النتاج المشار إليه ، أو مشاهدتهم بأنّ الشعراء مثلاً ،

قد عَنَوا بما هو منحرف من النتاج المتصل بالفكر الوثني ، وبالمنازعات القبلية وبالخمر ونحوها ، ممّا لا ينسجم مع المفهومات الدينية . لكن إذا أخذنا بنظر الإعتبار أنّ العبارات الدينية تظل مرتبطة بوجود السلوك الديني ذاته ـ وهو نادر كما قلنا ـ حينئذٍ فإنّ مماثلتها للغة القرآن والسُّنّة لا يكشف بالضرورة عن كونها (مُختلَقة) بقدر ما يكشف عن أنّ ندرتها وعدم ألفة المؤرّخ الأدبي لِأمثلتها : هو الذي يحمله على التشكيك بها ، وإن كنا ـ نحن نشكك أيضاً ببعض ما نُسِب إلى الجاهليين من خُطَب وتوصيات هي إلى الإسلام أقرب منها إلى العصر الجاهلي . ولكننا بعامة لا نملك يقيناً بأنّ كل ما نُسِب إلى هذا العصر من نصوص دينية وأخلاقية بأنّه (مُختلَق) كما هو شأن بعض المؤرّخين ، كما لا يمكن التسليم بصحتها جميعاً كما يذهب إلى ذلك البعض الآخر منهم .

وهذا ما يتصل باللغة الدينية . . .

أمّا ما يتصل بسلوك الجاهليين فقد سبقت الإشارة إلى أنّ المجتمعات المنحرفة لا تخلو من نماذج تحيا بمنأى عن الإنحراف ، وإنّ البعض منها قد يَتبصّر فينسلخ عن كفره أو وثنيته أو شركه (وهذا ما أثبتته نصوص تاريخية تحدثت عن هذا العصر) ، وأنّ الإنغمار في الإنحرافات الأخلاقية لا يحتجز صاحبها من الصدور عن نزعات الخير حيناً ، عندئذٍ لا يبقى مُسوّغ للتشكيك بوجود أدب (موحد) لله تعالى .

لقد أكّد مؤرّخو عصر ما قبل الإسلام على بروز أسماء معيّنة قد اعتنقت حنيفية إبراهيم (ع) من أمثال : زيد بن عمرو بن نفيل ، وورقة بن نوفل وعثمان بن حويرث وسواهم ، وأنّ انعكاس ذلك أدبياً يمكن ملاحظته في نصوص كثيرة ، منها ـ على سبيل المثال ـ ما نجده في رثاء ورقة لزيد ، حيث يقول :

رشدت وأنعمت ابن عمرو وإنّما تجنّبت تنُّوراً من النار حاميا
بدينك ربّاً ليس ربٌّ كمثله وتركك أوثان الطواغي كماهيا
وأدركَك الدين الذي قد طَلَبْته ولم تكُ عن توحيد ربّك ساهيا
فأصبحت في دار كريم مقامها تعلّل فيها بالكرامة لاهيا[1]

(١) السيرة النبوية لابن هشام : دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ج ١ ، ص ٢٤٧ .

إنّ مفهومات (التوحيد) و (اليوم الآخر) و (الحنيفية) تَتحدّد بوضوح لا لبس فيه في الأبيات المتقدمة . . .

ولا أدلّ على ذلك من إشارة زهير بن أبي سلمى في مُعلّقته التي لم يشكّك بها مؤرّخو الأدب في الغالب إلى « اليوم الآخر » وبعض صفات الله تعالى ، إذ جاء فيها :

فلا تكتمنَّ الله ما في صدوركم ليُخفَى ومهما يكتم الله يعلم
يُؤخَّر فيوضع في كتاب فيُدَّخر ليوم الحساب أو يُعجَّل فينقم(٢)

طبيعياً ، قد يتسرّب الشك إلى أنّ هذا النموذج مثلاً قد أضيف إلى القصيدة التي لا تشكيك فيها ، إلّا أنّ السماح لِأمثلة هذا الشك لا ينطوي على قيمة ذات بال إذا أخذنا بنظر الإعتبار أنّ قضية وجود الشخصيات الموحّدة لله تعالى أمر لا سبيل إلى التشكيك به ــ كما أشرنا ــ مما لا ضرورة إلى التشكيك بانعكاسه أدبياً أيضاً . . . مع ذلك يمكن أن نشكك بإيمان هذا الشاعر إذا أخذنا بنظر الإعتبار أنّ ابنه الشاعر (بجير) كتب إلى أخيه (كعب) يدعوه إلى الإيمان برسالة الإسلام ، مشيراً إلى دِين أبيه زهير ، وجدّه ، قائلاً :

فدِين زهير وهو لا شيء دِينه ودِين أبي سلمى عليَّ مُحرَّم

(أنظر : السيرة النبوية ـ ج ٤ ـ ص /١٤٦) : لكن من الواضح أنّ إشارة الشاعر إلى دين أبيه وجده تظل مرتبطة بما هو شائع عصرئذٍ من الإيمان بالله تعالى وباليوم الآخر ، أو بالحنيفية ، بيناً يدعو (بجير) أخاه إلى الإسلام المتمثِّل في الرسالة التي جاء بها محمد (ص) ، وهذا لا يعني ـ كما هو واضح ـ أنّ الشاعر الجاهلي المشار إليه لا دين له . . .

ولو ذهبنا نتابع أمثلة هذه النماذج ، للحظنا أنّ الإشارة إلى (الله) تعالى وصفاته ، واليوم الآخر ، والإشارة إلى (التقوى) ونحو ذلك من المفهومات العبادية ،

---

(٢) المعلقات العشر : دار صعب بيروت ، ص ٨٠ .

تَتحدّد في نماذج كثيرة لدى كبار شعراء العصر ، مثل ما جاء في مُعَلَّقة عبيد الأبرص ، من إشارة إلى « التوحيد » و « علم الغيب » :

مَن يسأل الناس يحرموه ... وسائل الله لا يخيب
والله ليس له شريك ... علّامُ ما أُخفتِ القلوب(٣)

ومثل قول النابغة الذبياني في إشارته إلى اليوم الآخر :

ولكن لا تخان الدهر عندي ... وعند الله تَجزية الرجال(٤)

وقول زهير في إشارته إلى (التقوى) :

بدا لي أنّ الله حقّ فزادني ... إلى الحق تقوى الله ما كان بَادِيا(٥)

وقول لبيد بن ربيعة العامري في إشارته إلى « القدر » :

فاقنع بما قسّم المليك فإنّما ... قَسمُ الخلائق بينها علامها(٦)

وقول قيس بن الخطيم في إشارته إلى إرادة الله تعالى :

يُحِبُّ المرء أن يَلقىٰ مناه ... ويأبىٰ الله إلاّ ما يشاء(٧)

إنّ هذه النماذج قد انتخبناها من نصوص لم تقترن بتشكيك الغالبية من مؤرّخي الأدب وفي مقدّمتها المُعلّقات المعروفة . . . لكن من الممكن أن يثار التشكيك حول دلالة (التوحيد) في الإشارة إلى إسم (الله تعالى) طالما نجد القرآن الكريم يسرد لنا جانباً من سلوك المجتمع الجاهلي فيما كان يؤمن بالله تعالى ولكنه يجعل له شريكاً ، مما يعني إمكانية عدم استخلاص مفهوم (التوحيد) من أي نموذج يتضمن إسم الله تعالى أو أحد صفاته . . . بيد أنّ النصوص التي وقفنا على بعضها مما أشارت صراحة إلى نفي

(٣) نفس المصدر : ص ٣١٧ .
(٤) النابغة الذبياني : دار كرم ، دمشق ، ص ٩٧ .
(٥) زهير بن أبي سلمى ، الديوان : دار صادر ، بيروت ، ص ١٠٦ .
(٦) المعلقات : ص ١٠٨ .
(٧) قيس بن الخطيم : الديوان ، مكتبة العروبة ، القاهرة ، ص ٩٨ .

الشريك ، تدفع أمثلة هذا الشك ، بخاصة : أنّ بعض النصوص قد اقترنت بتساؤل النبيّ (ص) عنها ، من نحو ما روي عن استنشاده لشعر أُميّة بن أبي الصلت من نحو :

لك الحمد والنعماء والفضل ربّنا ولا شيء أعلى منك جداً وأمجد
مَلِيك على عرش السماء مهيمن لعزّته تَعنو الوجوه وتسجد

ونحو :

وقف الناس للحساب جميعاً فشقي مُعذَّب وسعيد

وتقول النصوص المُؤرِّخة بأنّ النبي (ص) عَلّق على سماعه لأبياته : بأنّه آمن لسانُه ولم يُؤْمِن قلبُه ، حيث إنّ الحسد ـ حسب قول المؤرخين ـ قد احتجزه من الإيمان بالرسالة . . . وبغضّ النظر عن ذلك كله ، فإنّ (التوحيد) و(الإيمان باليوم الآخر) ونحو ذلك ، تظل في أمثلة هذه النصوص واضحة لا لَبسَ فيها . يضاف إلى ذلك أنّ النصوص النثرية التي اقترنت بالحديث النبوي عن أصحابها مثل قس بن ساعدة وأبي طالب ونحوهما ، تُعزِّز الذهاب إلى أنّ (التوحيد) وليس مفهوم (الشرك) هو المُستهدَف من ذلك . . . فقد استفاضت الأحاديث عن النبي (ص) حَيالَ ابن ساعدة مثلاً وتثمينه[٨] (ص) لمواقف الشخص المشار إليه مثل خطبته التي جاء فيها :

(أيّها الناس اسمعوا وعوا ، من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو آت آت ، . . . إنّ لله ديناً هو أرضى له وأفضل من دينكم الذي أنتم . . . . الخ)[٩] فهي صريحة في تفضيله لمفهوم التوحيد بالقياس إلى الفكر الوثني الذي أنكره . . .

وحتى مع خلوّ النصوص من الإشارة الصريحة ، فإنّ سياق البعض منها يوحي بدلالة « التوحيد » ، وهذا ما نلحظه مثلاً في خطبة أبي طالب المرتبطة بتزويجه رسول الله (ص) من خديجة ، حيث بدأها قائلاً :

(الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبراهيم وذريّة إسماعيل ، وجعل لنا بلداً حراماً ، وبيتاً محجوجاً ، وجعلنا الحُكّام على الناس ، ثم أنّ محمد بن عبد الله ابن أخي

---

(٨) المجالس السنية ، محسن الأمين : مج ١ ، ص ٢١٨ ، ٢٢٢ .

(٩) جمهرة خطب العرب : المكتبة العلمية ، بيروت ، ج ١ ، ص ٣٨ .

مَن لا يُوازَن به فتى من قريش إلّا رَجَح عليه : بِراً وفضلاً ، وكرماً وعقلاً ومجداً ونُبلاً ، وإن كان في المال قلّ ، فإنّما المالُ ظِلّ زائلٌ وعاريته مسترجعة . . . الخ)[١٠] حيث نلحظ أنّ سياق النصّ يوحي بمفهوم (التوحيد) بخاصة أنّ صاحب النصّ (أبا طالب) ممّن عرف باستقامته في ذلك العصر : بشهادة النبي (ص) .

ويمكننا تقديم نماذج أُخرى من أدب النثر الذي يتضمن أمثلة هذه الدلالات من نحو كتاب التحالف بين عبد المطلب بن هاشم وخزاعة ، حيث بدأ بالنحو التالي :

(باسمك اللّهم ، هذا ما تحالَف عليه عبد المطلب بن هاشم . . .) وختم بهذا النحو (وجعلوا الله على ذلك كفيلاً ، وكفى بالله جميلا)[١١] : وإن كان من الممكن أن يثار التشكيك حيالَ النُسخَ المختلفة فيما لم يتضمن بعضها العبارة الأخيرة ـ وهي ذات طابع إلى البيئة الإسلامية أقرب منها إلى بيئة ما قبل الإسلام . . . إلّا أنّ عبد المطلب نفسه كما يذكر المؤرّخون كان على (الحنيفية) ، فضلاً عن أنّ مواقفه حيالَ الكعبة تفصح عن إيمانه وتوحيده لله تعالى . . .

وأمّا (الكهّان) فإنّ إشاراتهم إلى هذا الجانب وتنبُّوءاتهم برسالة الإسلام وانعكاس ذلك على الشخصيات الأدبية ، يعدّ أمراً لا سبيل إلى التشكيك به .

ومهما يكن ، يعنينا مما تقدم أن نشير إلى أنّ مفهوم التوحيد (شريعة إبراهيم بخاصة) وجد له مكاناً في خارطة أدب ما قبل الإسلام وَفْق المستويات التي لحظناها .

أخلاقيــــاً

وهذا جميعاً فيما يرتبط بالموقف الفلسفي من الكون ومُبدِعه تعالى . . . أمّا ما يرتبط بالموقف الأخلاقي ، فيمكننا أن نظفر ـ إلى جانب الإنحرافات التي طغت عصرئذٍ ـ بأدب سويٍّ يصدر عن نزعات الخير ، وهذا من نحو الموقف الذي سجله زهير حيال معارك الجاهليين ، حيث أنكر هذه الصراعات وما تستتبعه من نتائج ، أو ما تحفّزه من نزعات عدوانية .

(١٠) نفس المصدر : ص ٧٧ .

(١١) جمهرة رسائل العرب : مكتبة الحلبي بمصر ، ج ١ ، ص ١٨ ، ١٩ .

جاء في قصيدته الميمِيَّة قوله عن الحرب :

وما الحرب إلاّ ما علمتم وذُقتم ... وما هو عنها بالحديث المُرجَم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً ... وتَضْرَ إذا ضَرَّيْتموها فتُضرَم
فتعركُكُم عركَ الرَّحىٰ بثفالِها ... وتلقحْ كِشافاً ثم تُنْتَجْ فتُتئِم(١٢)

وفي مجال النثر الخطابي ، نجد موقفاً مماثلاً لدى أُدباء هذا العصر من نحو ما وردَ في خطبة (مرثد الخير) في محاولته الإصلاح بين طائفتين متنازعتين حيث أحضرهما وخَطَب قائلاً :

إنّ التَخبُّط وامتطاء الهَجَاج واستحقاب اللَّجاج سيقفكما على شفا هُوَّة في تَوردُّها بوار الأصيلة وانقطاع الوسيلة . . . . فتلافوا القُرحة قبل تفاقُم الثأي واستفحال الداء وإعواز الدواء ، فإنّه إذا سفكت الدماء استحكمت الشحناء ، وإذا استحكمت الشحناء تقضّبت عُرىٰ الإبقاء وشَمِلَ البلاء)(١٣) .

وفي خطبة أُخرى علّق فيها على وجهات النظر التي أبداها طرف الصراع المذكور ، قائلاً (لا تُؤرِثوا نيران الأحقاد ففيها المتلفة المستأصلة والجائحة والأَلِيلَة ، وعَفُّوا بالحلم أبلاد الكلم ، وأنيبوا إلى السبيل الأرشد والمنهج الأقصد ، فإنّ الحرب تُقبِل بزِبْرِج الغرور وتُدبِر بالويل والثبور) .

وقد أنشد الخطيب المذكور أبياتاً من الشعر في هذا السياق ، جاء فيها :

فإنّ جناة الحرب للحين عُرضة ... تفوقهم منها الزعاف المقشّما
حذار فلا تستنبشوها فإنّها ... تغادر ذا الأنف الأشمّ مكشّما(١٤)

واضح ، أنّ هاتين الخطبتين وما تخلل ذلك من الشعر تحفل بنزعات إصّلاحيّة مماثلة لما لحظناه في النصّ الشعري السابق ، وسنجد أيضاً في حقول لاحقة خُطَباً إصلاحيّة على هذا النّمط لهاشِم (جد الأسرة الهاشمية) في احتكام بعض الأطراف

(١٢) الديوان : ص ٨١ ، ٨٢ .
(١٣) جمهرة الخطب : ج ١ ، ص ١٠ .
(١٤) نفس المصدر : ص ١٢ ، ١٣ .

المتنازعة إليه ، فضلاً عمّا تخلل خُطَبه من أفكار اجتماعية ذات طابع إيجابي في شتىّ أنماط السلوك .

وإذا تركنا ظاهرة « المسالمة » وإنكار النزعات « العدوانية والذاتية » ، واتجهنا إلى الظواهر الاجتماعية الأخرى ، لحظنا ـ على سبيل المثال ـ أنّ الحرص على أخلاقية المرأة وعِفّتها وحجابها وعدم اختلاطها بالأجنبي ، يظل موضع عناية أيضاً ، . . . وهذا من نحو ما ورد في وصية عمرو بن كلثوم مثلاً ، حيث جاء فيها :

(. . . أبعدوا بيوت النساء من بيوت الرجال فإنّه أغضّ للبصر . . . ومتى كانت المعاينة واللقاء ففي ذلك داء من الأدواء ، ولا خير فيمن لا يغار لغيره كما يغار لنفسه ، وقلّ من انتهك حُرمةً لغيره إلاّ انتهكت حرمتُه) . . .[١٥] .

وفي ميدان الشعر نلحظ أحدهم يتحدّث عن العفاف بالنسبة إلى المرأة ، فيمتدح إمرأته من خلال عنايتها بالحجاب وبكونها تمشي مُطرِقَةً بوجهها نحو الأرض :

لقد أعجبتني لا سقوطا قناعها إذا ما مشت ، ولا بذات تَلفُّت
كأن لها في الأرض نسياً تقصّه على أُمها ، وإن تكلّمها تبلّت

اجتماعيا

أمّا السمات الاجتماعية والنفسية من : الكرم ، والعفو ، والوفاء ،والصبر ، و . . . الخ فأمر نلحظه في نماذج كثيرة من نحو :

وإذا الأمانة قُسِّمَت في معشر أوفىٰ بأوفر حظنا قسامها
وهم ربيع للمجاور فيهم والمُرملات إذا تطاول عامها[١٦]

* * *

ولست بداخر لغدٍ طعاماً حذار غد ، لكل غد طعام

(١٥) نفس المصدر : ص ١٢١ .

(١٦) المعلقات : ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

تمخَّضت المنون له بيوم   أتى ، ولكل حاملة تمام[١٧]

* * *

ونوجد نحن أمنعهم ذمارا   وأوفاهم إذا عقدوا يمينا[١٨]

* * *

أفلحْ بما شئت ، قد يبلغ بالضَعف ، وقد يخدع الأريب[١٩] .

* * *

نستخلص مما تقدّم ، أنّ أدب ما قبل الإسلام قد خَبَر في غالبيته تجارب الإنحراف ، إلاّ أنّه خبرَ أيضاً ـ في محاولات نادرة ـ تجربة الإيمان والإستواء في نطاق الثقافة التي طبعت العصر المذكور . . .

وهذا كلّه فيما يتصل بالعنصر الفكري . . .

أما ما يتصل بالقيمة الفنية لهذا الأدب ، فأمر نتحدث عنه في الحقل الآتي ، وهو :

العنصر الفنـي

١ ـ لفظيـاً

إذا دققنا النظر في اللغة الأدبية لنتاج ما قبل الإسلام ، أمكننا بسهولة ملاحظة أنّ قسماً منها يتميّز بما هو بدوي وملتوٍ وغريب ومُعتِم من اللغة . وإذا كان جفاف الصحراء ، وجفاف القيم ، والتقليد الفني الصرف الذي يحاول المحافظة على اللغة المُعتِمة ، تقف وراء هذا القسم من الأدب ، فإنّ القسم الآخر منه يتميّز بلغة مُشرِقة دون أدنىٰ شك . والسرّ في ذلك أنّ هناك بيئات زراعية من جانب ، وبيئات خبَرَت شيئاً من الثقافة (الحضارة) المجاورة من جانب آخر ، وتنامي الأذواق من خلال ممارسة

(١٧) الديوان : ص ١١٥ .

(١٨) المعلقات : ص ١٢٥ .

(١٩) نفس المصدر : ص ٢١٧ .

التجربة الأدبية من جانب ثالث ، مضافاً إلى الحسّ الفطري من جانب رابع (وهو الحسّ الجمالي الذي يرثه الإنسان من حيث النزوع إلى الرقّة والنعومة والرشاقة والرهافة) : كل هذه الأسباب تقف وراء شيوع لغة (مشرقة ـ حيث يتضمن مصطلح (مشرقة) جميع خصائص الرقّة والنعومة والرشاقة والرهافة : اختصاراً لها) في هذا القسم من النتاج الأدبي مقابل اللغة (المُعتِمة) التي تشيع أيضاً من قسم آخر من النتاج الأدبي ، للأسباب التي تقدّمت الإشارة إليها . . .

والواقع أنّ مؤرِّخ الأدب ينبغي أن يلحظ بأنّ قسماً كبيراً من اللغة (المُعتِمة) التي تشيع في أدب ما قبل الإسلام ، عائد إلى عدم أُلفَتِنا ـ نحن المعاصرين ـ إليها وليس إلى عيوب فنية ، فهناك من الألفاظ (في مستوى المفردة) ما يرتبط بأسماء أماكن أو أشياء أو أعلام بشرية وحيوانية أو مجرد تقليد ، قد اختفى أثرها نهائياً من قاموس اللغة الحديثة ، ولذلك تبدو مهجورة أو غريبة بالنسبة إلينا .

أمّا بالنسبة إلى بيئة ما قبل الإسلام فتبدو (مألوفة) إلى حدّ ما ، ما دامت تخصّ أماكن أو أشخاصاً أو أوصافاً لحيوان لم نشاهده البتة أو شاهدناه ولكننا لا نَخْبُر شيئاً من سماته الحركية والجسمية ، فمثلاً حين نواجه هذا البيت :

بزفوف كأنّها هقلةٌ أم رئالٌ دَوّية سقفاء[٢٠]

نجد أنّ البيت بأكمله لا توجد فيه مفردة واحدة ، مألوفة ، ـ إذا استثنينا حرف الجر وأداة التشبيه والكنية (الباء ، كأنّها ، أم) ، فـ (زفوف) أو (هقلة) و (رئال) و(دوية) و(سقفاء) : تتصل بوصف النعامة ، فـ (هقلة) نعامة ، و(رئال) ولدها ، و« سقفاء » الطويلة المنحنية ، و « الدو » المفازة التي تقطعها ، و (زفوف) سرعة سيرها . . . لذلك عندما نقرأ البيت المتقدم لا نَفقَه منه شيئاً (إذا اعتمدنا على لغتنا المعاصرة) نظراً لتضمنه أوصافاً لحيوان لم نَخْبُر حياته . . .

والأمر نفسه إذا وقفنا على هذا البيت ، من حيث عدم خبرتنا للبيئة :

(٢٠) نفس المصدر : ص ١٦٤ .

تجتـاف أصـلاً قـالصـاً متنبّـذاً بعجـوب أنقاء يميـل هيـامهـا[٢١]

حيث يرتبط الوصف بوحش اقتحم أصول بعض الشجر داخل كثبان من الرمـل ممّا لا نخبر مثل هذه البيئة الجغرافية ، فتبدو العبارة غريبة على أسماعنا . . .

لكن حتى في نطاق العبارة المطلقة التي لا تخصّ إسماً أو شيئاً لم نألفه بيئيّـاً ، نجد أنّ العبـارة غريبـة علينـا أيضـاً ، وذلـك بسبب كـونها مهجـورة حالياً ، إلاّ أنّها مـألـوفـة الإستخدام عصرئذٍ ، فمثلاً نواجه هذا الشطر :

عَلَهَت تُـرِدِّد في نُهاء صـعـائـد

فكلمـة (علهت) مرادفـة لـ (هَلَعت) ، وكان بـإمكـان الشـاعـر أن يستخـدم (هَلَعت) ـ وهي مألوفة لدينا ـ بدلاً من (عَلَهت) ، لكن فيما يبدو أنّ الأخيرة مألوفة ، ولذلك استخدَمَها ، . . . أوْ قَدْ يضطر إلى استخدام الغريب بسبب قيود الإيقاع : وزنـاً أو قافية ، فالشطر المُتقدِّم تضمن عبارة (نُهاء) وهي جمـع (نِهْي) بمعنى (الغديـر) فإذا استخدم صيغة الجمع (غدران) لم يستقم الوزن ، فيضطر إلى استخـدام عبارة تنسجم صيغتها مع الوزن .

والأمـر كذلـك بالنسبـة إلى القافيـة ، ففي الشطر الآتي استخـدم الشاعـر عبـارة (يئل) :

وقـد يحـاذر منّي ثم مـا يئـل[٢٢]

وهي عبارة غريبة فيما كـان بمقدوره أن يستخـدم عبارة (ينجـو) ـ وهي مألـوفة ـ لولا أنّ القافية اضطرّته إلى ذلك . . . .

طبيعياً ، قد يكون استخدام العبارة التي تبدو غـير مألـوفة لـدينا إنّمـا استخدمهـا الشاعر لكونها عبارة أدبيـة منتقاة بحيث يصبح استخدام الكلمـة التي ينذُر استعـمالها في المحاورات اليومية قانوناً أدبياً يحرص الشاعر عـلى الإلتزام بـه (بخاصـة إذا أخذنـا بنظر

(٢١) نفس المصدر : ص ٩٩ .

(٢٢) نفس المصدر : ص ١٨٧ .

الإعتبـار أنّ الهُوّة الفـاصلة بين لغـة الأدب ولغة المحـاورة اليوميـة لم تكن عصرئذٍ مماثلة للغتنا الحالية) ، فضلاً عن أنّ محاولة استخدام العبارة المنتقاة ـ حتى لو كانت غريبة ـ لا يخصّ بيئة ما قبل الإسلام بل يمتد إلى جميع البيئات حيث نلحظ أنّ غالبية الشعراء قديماً ـ وحتى حديثاً ـ يحاولون انتقاء المفردات الغريبة أو النادرة إمّا تقليداً أو قناعة بها .

ما نعتزم تقريره هنا ، هو : أنّ استخدام الغريب بسبب الحرص على ما هو نادر ، أو بسبب فني (قيود الوزن والقافية) يُعَدّ عيباً لا سبيل إلى تسويغـه : ما دمنـا نؤمن بأنّ اللغة مجرد وسيلة لتعميق الهدف ، أمّا أن نتّخذ منها غـاية في حـدّ ذاتها فـأمر ينتسب إلى العَبَثِ واللّهوِ مما لا يتّسق مع مهمة الحياة : إسلامياً وإنسانياً . . . .

* * *

وحيث نتجاوز هذا النمط من العبارة الغريبة أو المُعتمة ، نجد ما يقابلها من اللغة (المشرقة والمألوفة) في النتاج الجاهلي ، بحيث تَطغىٰ إحـدى اللغتين عـلى الأخرى دون أن ينفرد شاعر بإحداهما ، بنحو يمكن القول بأنّه لا نكاد نشاهد تُخوماً فاصلة بين شاعـر وآخر من حيث طغيان أحد الطابعين عليه إلاّ نادراً ، بل نشاهد وجود اللغتين (المُعتِمـة والمُشرِقة) لدى شاعر واحد في قصيدتين مستقلتين ، بل نجد اللغتـين جنباً إلى جنب في نصّ أدبي واحـد ، بـل نجـد البيتـين المتجـاورين يتّسم أحـدهمـا بـالإشراق والآخـر بالعُتمَة . . .

ويمكن ملاحظة طغيان اللغة « المشرقة » عند زهير وابن شداد وابن كلثـوم مثلاً في حين يُلاحَظ طغيان العُتمَة لدى الآخرين في غالبيتهم ، . . . بيد أنّ مـا ينبغي أن نشدد فيه هو أنّ الفن ما دام تعبيراً جمالياً عن الحقـائق حينئذٍ فـإنّ اللغة المشرقـة ينبغي أن تظل هي الطابع العام لنصوص الأدب على نحو ما نلحظه في اللغة القرآنية الكريمـة في تميّزهـا « بالإشراق » الذي يظل أبرز معالمها على نحو يحسّ بجمالية ذلك حتى مَن لم يَخبرُ الأسرار الفنية بل حتى من يجهل أبسط مقومات اللغة . . . .

من هنا ، فإنّ تقويمنا للعنصر اللفظي ـ سواء أكان ذلك في العصر الـذي نؤرّخ له أو في العصور اللاحقة به ، أو العصر الذي نحياه ـ يأخذ جانب (الإشراق اللغوي) في اعتباره الأول ، ما دام الحسّ الفطريّ الذي أودعه تعالى في التركيبة البشريـة ينزع ـ كـما

أشرنا ـ إلى الرشاقة في جرس الكلمة ، بغضّ النظر عن تفاوت الزمان والمكان ، وهذا هو ما يفسّر لنا وجود اللغة المُشرِقة في نتاج العصر الذي نؤرّخ له إلى جانب اللغة « المُعتِمة » التي تتدخل جملة عوامل ـ أشرنا إليها ـ في تكييف صياغتها . . .

المهم ، يمكننا أن نلحظ اللغة المشرِقة ـ حتى لو كانت غريبة علينا من حيث عدم استخدامها حالياً ـ في نتاج الأسماء التي أشرنا إليها ، وهذا من نحو :

أصك مصلّم الأُذنين أجنى ... له بالسيء تنوّم وآءُ(٢٣)

فالأصك ، والمصّلم ، والسيء ، والتنوم ، والآءُ : مفردات غريبة ، إلاّ أنّها تشع بالإشراق اللفظي كما هو واضح لدى من لديه أدنى تَذوُّق للنصوص الأدبية . . .

* * *

أمّا السمة الأخرى التي ينبغي أن تتّسم بها لغة الفن فهي (الأُلفة) التي نلحظها منسحبةً على جميع العصور الأدبية قديمة كانت أم حديثة ، فنحن حينما نقرأ الأبيات التالية مثلاً :

يُحِبّ المرء أن يلقى مناه ... ويَأْبىٰ الله إلاّ ما يشاء
وكل شديدة نزلت بحيّ ... سيأتي بعد شدّتِها رخاء
وما بعض الإقامة في ديار ... يكون بها الفتى إلاّ عَناء(٢٤)

أو :

ومهما تكنْ عندَ امرىءٍ من خليقةٍ ... وإن خالها تُخفَى على الناس تُعلَم(٢٥)
لسان الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤادُه ... فلم يبقَ إلاّ صورةُ اللحمِ والدم(٢٦)

أقول حينما نقرأ هذه الأبيات (وهي ذات عنصر صوري أيضاً وليست كلاماً مباشراً وحده) نجد أنّها « مألوفة » في عصر ما قبل الإسلام ، ومألوفة في العصور

---

(٢٣) الديوان : ص ٩ .
(٢٤) قيس بن الخطيم ، الديوان : ص ٩٤ ، ٩٨ ، ٩٩ .
(٢٥) زهير ، الديوان : ص ٨٨ .
(٢٦) نفسه : ص ٨٩ .

اللاحقة به ، ومألوفة في حياتنا المعاصرة ، ممّا يكسبها القيمة الفنية دون أدنى شك . . .

* * *

وأمّا السمّة الثالثة التي ينبغي توفّرها في اللغة الأدبية فهي : (الإحكام) أو المتانة التركيبيّة ، وهو أمر متوفِّر بوضوح في نتاج العصر الذي نؤرِّخ له مما لا نحتاج إلى تقديم نموذج منه ما دام الأمر موكولاً إلى إحساس القارِىء ذاته بمتانة النصّ وإحكامه : مقابل التركيب الملتوي أو المعقّد الذي يشكّل طرف التفريط . . .

٢ ـ إيقاعياً

إذا كان (الإشراق اللفظي) هو السمة الخارجية لجمال النصّ ، فلأنّه يرتبط بعنصر (الجرس) الذي يشيع الجمال المشار إليه ، كل ما في الأمرِ أنّ (الجرس) حينما ينتظم في « وحدات صوتية » ، حينئذٍ يأخذ شكلاً إيقاعياً : موزوناً ، أو مقفىً ، أو مسجوعاً ، أو متجانساً ، أو متوازناً ، أو داخليّاً . هذه المستويات من الإيقاع تأخذ مساحة كبيرة من النّص الأدبي شعراً كان أم نثراً ، فالشعر يمكن أن تتوفّر منه المستويات المذكورة جميعاً في حين يختصّ النثر بالأشكال الأربعة الأخيرة (السجع ، التجانس ، التوازن ، الإيقاع الداخلي) .

وحين ننظر إلى أدب ما قبل الإسلام نجد أنّ العناية بهذه المستويات ملحوظة في النتاج المذكور مع اقترانه بعيوب لا نجد كبير أهمية بالوقوف عليها بقدر ما نشير إليها عابراً ـ ما دمنا نُعنَى أساساً بمضمون النصّ الذي يتوكّأ على اللغة الجمالية من أجل تعميقه فحسب .

ولعلّ أول ما يلحظ في هذا الصدد ـ شعريّاً ـ هو شيوع الإيقاع المرتبط بما يُسَمّى بـ (وزن الطويل) ، وهو وزن يتناسب مع طبيعة الحركة التي يحياها إنسان ما قبل الإسلام حيث تقترن مع طول الحركة من جانب (مثل : حياة الصحراء ، طول مسافتها ، رتابة المواصلات ، مشي الناقة . . . الخ) وتَأَرْجُحِها بين السرعة والبطء من جانب آخر (وهو ما يتّسق مع ثُنائِيّة التفعيلة ـ فعولن مفاعيلن ـ فعولن مفاعيلن) حيث تَنشطِر إلى قسمين متساويين كما هو واضح ، ثم بما تستتبعه من صياغة المشاعر التي

يطبعها (الحنين) إلى الشيء، إذ إنّ التَنقُّل من مكان لآخر يفرض ظاهـرة (الحنين) كـما هـو بيّنٌ ، حيث ينسجم مثـل هـذا الحنـين مـع هـذا الـوزن من حيث طـولـه ورتـابتـه وثنائيّته . . . ولذلك أيضاً نجد أنّ العيوب الوزنية تقتحم هذا الشكل الشعري أكثر من غيره ، وهذا من نحو الأشطر التالية (من الطويل لامرىء القيس) .

ألا ربَّ يـوم لـك منهنّ صـالـح(٢٧)
قعـدت له وصحبتي بـين ضـارج(٢٨)
تضيء الـظلام بـالعشـاء كـأنّها(٢٩)
أثرن الغبار بالكديد المركل(٣٠). . . الخ

إنّ كـل شطر يتضمن مفـردة تتطلب (مـدّاً صوتيـاً) حتى ينتـظم الـوزن (أنـظر كلمات) : (لك) و(صحبتي) ، (الظلام) ، (الغبار) ، وهذا (المـدّ) يتناسب ـ كـما هو واضح ـ مع ظاهرة (الحنين) الذي هو عبـارة عن مدّ المشـاعر المُنسجِمـة مع طـولٍ ورتابةٍ وثُنائيّةِ الوزن ، وهذا مـا يفسّر لنا ـ كـما نحتمل ـ بـروز العيب المشار إليـه في هذا الوزن . . .

وأمّـا نثريـاً : فإنّ أبـرز سمات النـثر هـو : إيقـاعـه المُعتَمـد عـلى « السجـع » ، و « التوازن الجملي » ، و« تجانس الأصوات » مقابل الشعر الذي يعتمـد الوزن والقـافية في المقام الأول . . . فالملاحظ في عصر ما قبل الإسلام (والعصور اللاحقة أيضاً ما عدا العصر الحـديث الذي تَخلّى عن كثـير من قِيم الإيقـاع المـوروث : كـما سنشـير إليـه في حينه) : إنّ (السجع) هو الطابع الذي يضـارع القافيـة في الشعر ، حتى لا تكـاد تخلو أيّة خطبة أو رسالة أو خاطـرة أو حكمة من عنصر السجـع ، إلى درجة يمكن القـول من خلالها ، بأنّ (السجع) هو طابع النثر الجـاهلي ، فيـما يظل أبـرز عناصر الإيقـاع فيه ، بحيث يفسّر لنـا ما سبق أن قلنـاه من أنّ الطابـع (الإنفعالي) لـدى الجاهليـين : يقترن

(٢٧) المعلقات : ص ٢٦ .
(٢٨) نفسـه : ص ٤٠ .
(٢٩) نفسه : ص ٣٣ .
(٣٠) نفسه : ص ٣٧ .

بجملة من الأسباب ، وأنّ (الإيقاع الخارجي) المتمثّل في فواصل النثر (السجع) يَتناغَمْ مع التصعيد الإنفعالي أكثر من غيره من أشكال الإيقاع الأخرى (من تجانس وتوازن وإيقاع داخلي) بصفة أنّ (الفاصلة) هي (قافية) النثر إذا صحّ مثل هذا التعبير .

ويمكننا ملاحظة طغيان عنصر (السجع) في جميع الأشكال الأدبية التي خَبَرها هذا العصر ، ففي مجال :

ـ الخُطْبَة :نجد سجعاً من نحو (من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو آت آت . . . الخ)[٣١] في خطبة قِس بن ساعدة . . . وفي مجال :

ـ الرسالة :نجد سجعاً من نحو (لهم فضل في أحسابهم وأنسابهم وعقولهم وآدابهم . . . الخ)[٣٢] . . . وفي مجال :

ـ المُكاتَبة :نجد سجعاً من نحو (مأقام الأخشبان ، واعتمر بمكة إنسان ، حلف أبد لطول أمد . . .)[٣٣] في كتاب التحالف بين عبد المطلب وخزاعة ، وفي مجال :

ـ المَثَل :نجد سجعاً من نحو (لا ينفع مع الجزع التبقّي ، ولا ينفع ممّا هو واقع : التوقّي . . .) وفي مجال :

ـ المناظرة :نجد سجعاً من نحو : (أجرم اللئيم ، المستخذى الخضيم ، المبطان النهيم)[٣٤] حيث سُئِل عن شر الرجال . . وفي مجال :

ـ التكهُّن :نجد سجعاً من نحو (أجده لِبَارٍ مبرورٍ ورائدٍ بالقهورِ . . . (أحد بني لؤى ثم أحد بني قُصي)[٣٥] بالنسبة لشخص تَكهّن بظهور

(٣١) جمهرة الخطب : ج ١ ، ص ٣٨ .

(٣٢) جمهرة الرسائل : ج ١ ، ص ١٤

(٣٣) نفسه : ص ١٨

(٣٤) جمهرة الخطب : ص ٢١ .

(٣٥) نفسه : ص ٩٠ .

النبي (ص) . . . وهكذا بالنسبة إلى سائر الأشكال الأدبية التي سنعرض لها لاحِقاً .

إلى جانب السجع : نجد (التجانس) أيضاً كما هو ملاحظ في غالبيّة النصوص المتقدمة مثل (أحسابهم ، أنسابهم) ومثل (من مات فات) الخ . . .

كما نجد عنصر (التوازن) بين الجمل في النصوص المتقدمة ذاتها . . .

وإذا كان العنصر الإيقاعي يطبع غالبيّة الأشكال الأدبية التي لحظناها ، فإنّ ذلك لا يعني سمة لمطلق النثر ، بل نجد في الآن ذاته نثراً غير حافل بالسجع وتضخمه ، وهذا من نحو خطبة هاشم التي مرّ ذكرها في أيّام ذي الحجة في حَثّه قريشاً على العناية بزوّار بيت الله تعالى :

يا معشر قريش أنتم جيران بيت الله ، أكرمكم بولايته ، وخصكم بجواره ، دون بني إسماعيل ، وحفِظ منكم أحسن ما حفِظ جار عن جاره ، فأكرِموا ضيفه وزوّار بيته ، فإنّهم يأتونكم شَعَثاً غبراً من كل بلد ، فوَربِّ هذه البِنْيَة لو كان لي مال يحمل ذلك لكفيتكموه ، ألاَ وإنّي مُخرِج من طِيب مالي وحلاله ما لم يُقطَع فيه رحم ، ولم يُؤخَذ بظلم ، ولم يَدخل فيه حرام . الخ) .

فالملاحظ في هذه الخطبة ترسّلها ـ أي عدم احتفائها بالإيقاع المنتظم ـ إلاّ من حيث توازن الجمل كما هو واضح .

والحق ، أنّ عناية أدباء عصر ما قبل الإسلام بالإيقاع ، يظل ـ في تصوّرنا ـ معياراً فنياً غير مقرون بالتكلّف بدليل أنّ النصّ القرآنيّ الكريم قد اعتمد الإيقاع المُعجِز في تحدّيه لأدباء العصر ، ما دام الإيقاع ـ أساساً ـ يشكّل جزءاً من النشاط الحركي والنفسي للإنسان : كل ما في الأمرِ أنّ كل بيئة تتخذ شكلاً تعبيرياً خاصاً يتّسق مع نبضات العصر الذي تحياه ، وهو أمر يفسّر لنا اختفاء السجع مثلاً في عصرنا الحديث ، وضمور الأوزان والقوافي الرتيبة فيه ، واستبدال ذلك بالإيقاع المتنوّع ، والإيقاع الداخلي كما سنرى عند حديثنا عن الأدب المعاصر ، لكن مع الاحتفاظ بعناصر إيقاعية مشتركة في جميع العصور ، إشباعاً للحسّ الجمالي الذي أودعه الله تعالى فينا ، واستثماره في تعميق الهدف العبادي بطبيعة الحال .

صوريّـــــا

يتضمن أدب ما قبل الإسلام عنصراً صورياً يُعتَدّ به ، سواء أكان ذلك تشبيهاً أم تمثيلاً أم استعارة أم رمزاً أم غيرها من التراكيب الصورية .

ومن الواضح أنّ « الإيقاع » إذا كان هو المظهر الخارجي للشعر ، فإنّ « الصورة » هي البطانة الداخلية لـه ولسائـر الفنون : وإن كـان ذلك لا يشكّـل شرطاً كـالإيقاع في الشعر ، إلّا أنّه عنصر يجيء في المرتبة الثـانية بعـد الإيقاع ، علمـاً بأنّ الشعـر الجيد لا تنحصر أهميّتـه في الإعتماد عـلى « الصورة » بـل يمكن أن يُستعاضَ عنهـا بعناصر أخـرى (محادثة ، استفهام ، جمل اعتراضية ، خـبرات مأثـورة ، الخ) ، بيـد أنّ الصورة تُعَـدّ ذات أهمية كبيرة نظراً لكونها تُعمِّق من الدلالة الفكرية ، فعندما تُرصَد عـلاقة تشبيـه أو استعارة بين ظاهرتـين ، حينئذٍ فـإنّ إحداث هـذه العلاقـة ـ بما تفـرزه من ظاهـرة ثالثـة جديدة ـ تجعل المتلقِّي على إحاطة أكثر بالدلالة التي يستهدفها الشاعر أو الكاتب .

وأيّـاً كان ، فـإنّ العنصر (الصـوري) في أدب مـا قبـل الإسـلام يـظل ظـاهـرة ملحوظة ـ وإن كـانت بنسبة أقـل مما سنلحـظه في العصور المتـأخِّرة التي شهـدت تطوُّراً ثقافياً . . بيد أنّ الملاحَظ أنّ عنصر الصورة في الفترة التي نؤرِّخ لهـا يتميّز بسمتـين هما : حسيّة الصورة ومحدوديّتها ، . . . . فـما دام إنسان ذلـك العصر يحيا بيئـة صحراويـة من جانب وبيئته حضارية محدودة من جانب آخر ، حينئذٍ نتـوقع أن تكـون أطراف الصـورة التي ينتجها ذات طابع (حسيّ) يتناسب مع أدوات بيئته ، وذات طـابع محـدود يتناسب مع محدوديّة الثقافة التي يحياها .

أمّا كونها كذلك ، فلأنّ الشاعر أو الخطيب حين يجيل نظره إلى ما حوله : يـواجه عادة ـ إذا نظر إلى السماء مثلاً ـ شمساً وقمراً وكـواكبَ ونجومـاً ، . . . وفي الجوّ يـواجه رياحاً وطيوراً (ويواجه سحابـاً ومطراً في بيئـات أُخرى) ، . . . وفي الأرض يـواجه : صحراء ورمالاً وتلولاً وجبالاً ، . . . كما يواجه نباتاً تختلف كثافته من مكان لآخر ، مثلما يواجه غُدراناً أو آباراً أو ينابيع ـ أو أنهاراً وبحاراً في بيئات أُخرى ، . . . هذا فضلاً عن أنّـه يواجـه حيوانـات أليفة ووحشيـة ، وفضلاً عـمّا يواجـه به حيـاته السكنيـة المتنقلة أو المستقرة حيناً : من بُسُط وخيام وأدوات منزلية أُخرى تتصل بمطعمه وملبسه ومـركبه ممّـا

تنتجها بيئته أو بيئات أُخرى مجاورة ، أفاد منها في تجاراته وسياحاته - وإقامته أيضاً - في البقاع المختلفة (المحدودة بطبيعة الحال) ، مضافاً إلى أدواته العسكرية من سيوف ودروع ورماح . . الخ ، أولئك جميعاً تشكل أدوات محدودة وحسّية يحياها المنتج الأدبي عصرئذٍ مما يجعل تركيبه للصور يعتمد تلكم الأدوات دون غيرها من الأدوات التي خَبَرتْها بيئات أُخرى أو بيئات لاحقة تَكَثّفت فيها أدوات الحضارة المادية ، . . . كما أنّ محدوديّة ثقافته تحتجزه من أن يتجه بالصورة إلى الطابع (التجريدي) الكاشف عن سعة التَخيُّل نظراً لسعة المعرفة ، وهو أمر يفرض على منتج ما قبل الإسلام أن يقتصر في تركيب صوره على ما تخبُره حواسه من بصر وسمع وشم . . . الخ ، إلاّ في نطاق التجارب التي أفادَ البعض منها خلال تَنقّلاته الخاصة أو مسموعاته التي أتاحتها بيئات أخرى كما قلنا . . .

إنّ الشاعر مثلاً وهو يركب ناقته التي تمشي مترسّلة حيناً ومسرعة حيناً آخر وبطيئة حيناً ثالثاً : يضطرّ أن يرصد العلاقة بينها وبين السحاب الذي يشاهده في الوقت ذاته أو وقت آخر ، حيث يبطيء ويسرع أيضاً في حركته ، أو يضطرّ إلى أن يرصد العلاقة بين حركة ناقته وبين حيوانات أُخرى مثل الفرس أو الغزال في سرعة الحركة مثلاً ، كما يضطرّ أن يشبّهها بسائر الأدوات الحسّية التي تحيط به ، بل أنّه - وهذا طابع يجعل الصورة غنية - لِيُشَبِّه كلَّ ظاهرة بأُخرى بحيث تتبادل الحيوانات المختلفة سمات بعضها مع الآخر ، وكذلك النباتات ، أو الجمادات ، بل تتبادل العناصر المختلفة سمات كل واحد فيها ، بحيث يكسب الشاعر : عنصر الحيوان سمةً بشرية ، أو البشرَ سمةً حيوانية ، أو هما : سمةً نباتية ، أو هي جميعاً سمة جمادية وهكذا . . . فالشاعر مثلاً حينما يقول :

كناطحٍ صخرةً يوماً ليُوهِنها فلم يضرها وأوهىٰ قرنَه الوعلُ

إنّما يرصد علاقات بين : الإنسان ، الحيوان ، الجماد ، وهي صورة غنية دون أدنى شك ، لكن - في ضوء التصوّر الإسلامي والإنساني لمهمة الفن - لا قيمة لغناء الصورة إلاّ إذا كان رَصْدُ العلاقات بين الأشياء منطوياً على فائدة يُعتَدُّ بها ، وهذا كما لو افترضنا أنّ البيت المذكور إنّما رَكّب هذه الصورة ليردّ بها على المحاولات العدوانية التي تترصّد بالشر على مَن يعمل الخير مثلاً ، . . . وهذا ما يمكن ملاحظته مثلاً في التركيب

الصوري الآتي الذي يتحدّث عن الحروب القبلية التي لم تُعلَن من أجل الخير أو الدفاع عن النفس :

وتُعـرِكُكُم عـركَ الـرحى بِثفـالِهـا وتُلقـحْ كِشـافـاً ثم تُنتَـجْ فَتُتئِم

فَتُنْتِـجْ لكـم غلمان أشـأم كـلُّهم كـأحمرِ عـادٍ ، ثم تُـرضَـع فتفْـطَمُ

فالشاعر يرصد العلاقة بين الحرب والرحى ، وبينها وبين لقاح الحيوان مرتين ، وإنتاجه توأمين ، وبينها وبين الإنتاج المشؤوم ، وبين هذا الأخير وبين شؤم عاقر الناقة . . . الخ ، . . . . فالملاحَظ أنّ هذه الصورة الإستمرارية (أي المركّبة من صور متنوعة) تتسم بالثراء والتنوُّع والطرافة ، إلّا أنّ أهميّتها تنبع من كونها منطوية على رصد حقائق إنسانية ، حيث وظّفَ الرصدَ بين العلاقات المختلفة (الرحىٰ ، لقاح الحيوان ، إنتاجه . . . الخ) من أجل إبراز النتائج السلبية للمنازعات ، وفي مقدمة ذلك صورة عاقر الناقة التي أحسن الشاعر استخدامها في هذا الميدان : بصفة أنّ عاقر الناقة يمثِّل واحداً من أشأم المخلوقات التي يبغضها الله تعالى ، حيث كفر بمعطيات الله تعالى ، فشبّه ذلك بقومه الذين كفّروا بمعطيات الله تعالى أيضاً ، فشغلوا بالمنازعات ونحو ذلك . . .

المهم ، أنّ استخدام عنصر الصورة في نتاج ما قبل الإسلام ، يظل حسّياً ومحدوداً من جانب ، ويظل ثانوياً بالقياس إلى عنصر الإيقاع كما أشرنا ، ومن ثَمّ فإنّ نسبته من حجم النصّ تبقى وسطاً لا هو بالنادر الذي يكشف عن فقر في عنصر التَخيُّل الفني ولا هو بالكثيف الذي يكشف عن ثراء في العنصر المذكور ، سواء أكان ذلك في مجال الشعر الذي تَرِدُ في سياقه صورٌ معتدلة النسبة أو في مجال النثر الذي تَرِدُ فيه نفس النسبة ، فمثلاً لو وقفنا عند نصّ نثريّ سبق أن استشهدنا به ، حيث حاول الإصلاح بين فريقين متنازعين داعياً إلى الإصلاح الاجتماعي ، لرأيناه على هذا النحو :

(إنّ التخبُّط وامتطاء الهَجَاج واستحقابِ اللِجاج ، سيقفكما على شفا هُوّة في توردّها بوار الأصيلة وانقطاع الوسيلة فتلافيا أمركما قبل انتِكاث العهد وانحلال العَقد وتشتت الألفة . . . فقد عرفتم أبناء مَن كان قبلكم من العرب : ممن عصى النصيح وخالف الرشيد وأصغى إلى التقاطع . . . فإنّه إذا سفكت الدماء استحكمت الشحناء ،

وإذا استحكمت الشحناء تقبّضت عُرىٰ الإبقاء وشَمِلَ البلاء) .

فالملاحَظ في هذه الخطبة توازن العنصر الصوري فيها مع العنصر غير الصوري (أي : العبارة المباشرة) ، حيث تتوارد حيناً فَقرة ذات صور : كالفقرة الأولى ، وتتوارد حيناً عبارات مباشرة كالفقرة الأخيرة ، وتتأرجح بين هذا وذاك كما في سائر الفقرات . . . والأهم من ذلك كلّه أنّ العنصر الصوري قد استخدم لهدف إصلاحي وهو ما يكسب الخطبة قيمتها الحقيقية .

أخيراً ينبغي لفت النظر إلى أنّ العنصر الصوري يكاد ينحصر في صورَتَي « التشبيه » و « الإستعارة » ، بينا يقلّ في الصورة الاستدلالية ويكاد ينعدم في الصورة « الرمزية » ، لأنّ النمطَين الأخيرَين يتطلّبانِ مزيداً من التجارب الثقافية نظراً لأنّ الصورة « الاستدلالية » أو البديلة تعتمد عنصر الحكمة والتجريد ، والرمز يعتمد أقصى المهارات العقلية ، بعكس التشبيه الذي لا يكلِّف المنتج الأدبي أكثر من رصد علاقة بين شيئين بينهما وجه شبه ، والإستعارة لا تكلّف أكثر من إكساب الشيء سمة شيء آخر ، لكن دون أن يعني أنّ الإعتماد على ما هو حسّي أقلّ أهمية مما هو تجريدي ، لأنّنا ـ كما سنرى عنه حديثنا عن الفن القرآني الكريم في فصل لاحِق ـ أنّ المعيار الفني ليس هو الإعتماد على أداة حسية أو معنوية ، بل أنّ السياق هو الذي يحدّد هذه الأداة أو تلك ، . . .

بنائيـــــا

لا نتوقع من أدب ما قبل الإسلام أن يُعنىَ بعمارة القصيدة أو الخطبة أو الخاطرة ، من حيث إخضاعها لهندسة فكرية تنظر إلى النصّ وكأنّه جسم حيّ يحتل كل عضو منه وظيفة خاصة ، نظراً لتطلّب ذلك مهارة ثقافية لم تسمح بها تجارب الجاهليين ، بل أنّ الشعر العربي في جميع عصوره الموروثة لم يكن يَخْبُر مثلَ هذه التجربة الفنية إلّا نادراً سواءاً كان ذلك في مستوى الإبداع الفني أو العمل النقدي ، كل ما يمكن رصده في هذا المجال هو أنّ نمطاً عاديّاً من البناء هو الذي خَبَره الأدب الموروث ألا وهو (حسن الإستهلال والتخلّص والختام) ، . . .

وبالنسبة لأدب ما قبل الإسلام نجد أنّ الشاعر مثلاً يخضع قصيدته لهذا النمط من البناء ، يستهلّها ببداية تتحدّث عن الطَّلَلَ ونحوه، ثم وصف الناقة مثلاً وما يواكب ذلك من متطلّبات المرحلة ، ثم التخلّص إلى الموضوع المستهدف أخيراً . . . بيد أنّ مثل هذا البناء يتّسم بجملة من العيوب التي لا يحق لنا مطالبة الجاهليين بتجنّبها : نظراً للقصور الثقافي الذي يطبع هذا العصر بطبيعة الحال . . . لكن يحق لنا أن ننكر عليهم هذا الاستهلال بالغزل ونحوه . فالغزل ، في حدِّ ذاته ـ سلوك شاذ يعبّر عن البُعد الشهوي لدى الشخصية . . . وقد رسمت السماء طرائق خاصة لإشباع الحاجة الجنسية في الزواج وفي سريّة الممارسات الجنسية بين الزوجين ، حتى إنّ النصوص الشرعية طالبت بعدم وصف الشخص للآخرين أية ممارسة تتم بينهما ، مُستهدفة بذلك عدم إثارتهم من خلال هذا الوصف ، وعندما يتجاوز الشخص نطاق الحياة الزوجية والنطاق السرّي للممارسة بين الزوجين : يكون ذلك قد سلك منحى شاذاً ، لفظياً كان هذا السلوك أو عملياً ، وسواء أكان ذلك واقعاً أو مصطنعاً ، وسواء أكان ذلك في لغة الحديث اليومي أو من خلال لغة الفن .

ونتساءل : ما هو الهدف من إبراز التجربة الغزلية ؟ هل الهدف منه إثارة الغرائز ؟ إذن : يصبح الشعر ذا وظيفة انحطاطية . . . أم أنّ الهدف منه هو مجرد التقليد الفني ؟ حينئذٍ فإنّ تقليد ما هو منحَط يُعَدّ عملاً منحطّاً أيضاً ، وفي أحسن الحالات يُعَدّ عملاً عابثاً لا فائدة فيه .

إذن ليس ثَمة أيّ مسوّغ فنّي أو فكري لمثل هذا البناء الذي يعتمد الاستهلال الجنسي في صياغة الشعر .

* * *

وحين ندَع الشعر ، ونتجه إلى الخطبة نجد أنّ الاستهلال يأخذ منحى آخر من الصياغة . . . وقد يأخذ الاستهلال (سمة التحميد) مثل خطبة أبي طالب التي لحظناها :

(الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبرّاهيم ومن ذريّة إسماعيل . . . ثم أنّ محمد بن عبد الله . . .)الخ .

وقد تأخذ الخطبة سمة الفخر بالنسب العبادي والقَبَلِي ، مثل الخطبة المذكورة ذاتها . ومثل خطبة هاشم في منافرة قريش وخزاعة :

(أيّها الناس ، نحن آل إبراهيم من ذرية إسماعيل . . . وأرباب مكة وسكان الحرم لنا ذروة الحسب ومعدن المجد : ولكلّ في كلّ حلف يجب عليه نصرته . . .)[٣٦] .

* * *

وهذا النمط من الاستهلال قد يتّخذ مجرد تقليد فني لا يشترط فيه (حسن التخلّص) وقد يتم ذلك مثل خطبة هاشم التي وقفنا عندها في صفحات سابقة حيث بدأها بالفخر على هذا النحو :

(يا معشر قريش : أنتم سادة العرب ، أحسنها وجوهاً . . . أنتم جيران بيت الله ، أكرمكم بولايته وخصكم بجواره دون بني إسماعيل . . فأكرموا ضيفه وزوّار بيته) . . الخ حيث انتقل من الاستهلال بالفخر إلى المطالبة بإكرام زوّار بيت الله وهو ما يجسّد (حسن التخلص) بالنحو المذكور . . .

ويلاحَظ أنّ الاستهلال بالظواهر الكونية ، يأخذ تقليداً فنياً في خطب الجاهليين أيضاً . وهذا مثل خطبة أحدهم في منافرة بين هاشم وأُميّة :

(والقمر الباهر والكوكب الزاهر ، والغمام الماطر . . لقد سبق هاشم أُميّة إلى المفاخر)[٣٧] .

وقد يتمّ القسم بالظواهر الكونية من خلال الوسط وليس من خلال البداية . وهذا مثل خطبة ابن ساعدة :

(أيّها الناس ، اسمعوا وعوا ، من عاش مات . . . ليل داج) .

ومثلها خطبة كعب بن لؤي (اسمعوا وعوا وتَعلّموا تَعْلَموا ، وتَفهّموا تَفْهَموا ،

(٣٦) جمهرة الخطب : ص ٨٧ .

(٣٧) نفسه : ص ٧٥ .

ليل ساج)... والجبال أوتاد ، والأوّلون كالآخرين ، كل ذلك إلى بلاء ، فَصِلوا أرحامَكم .. زيّنوا حرَمكم وعضّموه ، وتمسّكوا به ولا تفارقوه ، فسيأتي له نبأ عظيم وسيخرج منه نبيّ كريم) .

* * *

شكليـــا

لحظنا أنّ العصر الجاهلي خَبَر أشكالاً فنيّة متنوّعة ، كما لحظنا مدى شيوع هذه الأشكال أو ضمورها ، وصلة ذلك بالحياة العقلية والاجتماعية التي يحياها العصر . ونحن إذا استثنينا الشعر في المقام الأول ، والخطبة في المقام الثاني ، والكهانة في المقام الثالث (من حيث الكم) وجدنا أنّ الأشكال الأدبية الأُخرى من : رسالة أو مكاتبة أو وصية أو مناظرة أو مثل الخ ، لا تقترن بنشاط ملحوظ إلاّ في سياقات نادرة .

وبمقدورنا أن نعرض سريعاً للخصائص (الشكلية) لهذه الأنواع التي مرّ ذكرها .... ونقف أوّلاً عند :

* * *

١ ـ الشـــعر

يعتمد الشعر الذي أَلِفَه هذا العصر : الشكل العمودي الذي امتدّ تأثيره إلى سائر عصور الأدب (بما في ذلك ، العصر الحديث) وهو شكل يتوكّأ على وحدة البيت والوزن والقافية ... وقد تنسب بعض النماذج إلى ما يطلق عليه مصطلح (الشعر المُرسَل) فيما لا يلتزم بوحدة القافية ، إلاّ أنّ نماذج هذا الشعر ضئيلة جداً حيث لم تترك أيّة فاعلية في هذا العصر الذي نؤرّخ له وسائر عصور الأدب الموروث .

ويلاحَظ بروز ما يسمى بـ (الرجز) وغيره من الأشكال التي تلتزم بوزن خاص ، أو تلتزم بوحدة الشطر وليس وحدة البيت ، حيث تُجسِّد هذه الأشكال المظهر (الشعبي) للأدب في مختلف مناسباته التي تتّصل برحلاته (المقترنة بحداء الإبل مثلاً) وبأهازيجه المرتبطة بقضايا الزواج أو الإنتصارات أو الأفراح ونحو ذلك ممّا لا قيمة فنية له بقدر ما هو تعبير عادي يُعنىٰ في الغالب بما هو لهويّ من السلوك ، في ما لا نجد فائدة في تسجيله .

٢ ـ الخطبــــــة

الملاحظ أنّ الخطبة في هذاالعصـر لم تأخـذ شكلاً ثـابتاً بقـدر ما تتـوزّع في أشكال أدبية ، يرتبط بعضها بالكهانة ، والآخر بالمناظرة ، والبعض الثالث بالمقـابلة ، والبعض الرابع بالمنافرة ونحو ذلـك . . . كما أنّها تصبّ في مـوضوعـات مختلفة مثـل : الحثّ على المقاتلة أو الإصلاح أو الموقف العبادي (في سياقات خاصة) أو خطبة زواج الـخ . . . . إلاّ أنّها جميعاً تخضع لسمات فنية تكاد تتماثل فيما بينهـا ، حتى ليصعب التمييز بـين خطبـة وأخرى إلاّ نادراً .

ويمكن القـول بأنّ (الخُـطَب) تُجسِّد (كلمـة) مـرتجلة يلقيهـا أحـد الأشخـاص المتميّزين بالتمكُّن اللغوي : من حيث انتقاء العبـارة ، وإحكام صيـاغتها ، وتـوشيحها بالعنصر الإيقاعي ، وربّما بالعنصر الصوري أيضاً . ولكن الغالب في هذه الخـطب ـ إلاّ ما ندر ممّا سنوضّحه في حينه ـ هو (السجع) الذي نتحسّسه وكأنّه (متكلِّف) إلى درجة التخمة . . . لكن ـ فيما يبدو ـ أنّ الخطبـة أو الكلمة كـانت مقابـل القصيدة (من حيث اعتماد الأخيرة على الوزن والقافية)

ومن حيث اعتماد الخُطبة على (السجـع) و (التوازن) بـين الجمل ، فـالعبارات المتوازنة في الخطبة تكاد تقابل الوزن في الشعر ، والفواصل المسجوعـة في الخطبـة تقابـل القوافي في الشعر . . . لذلك فإنّ ما نلحظه من التكلُّف يحتمل أن يُجسِّـد ظاهـرة مألـوفة عصرئـذٍ أي تُجسِّد تقليـداً أو معياراً بـلاغياً . . . ولا نستبعـد أن يكون القـرآن الكريم وهو يستهدف لفت نظر الآخرين إلى إعجازه ـ قد راعىٰ الأسـاليب الإيقاعيـة التي عَنىٰ بهاالعصر آنذاك حيث جاء نظام الآيات حافلاً بسمات إيقاعية مُدهِشة ، وفي مقدمتهـا : العناية بخـواتيم الآيات وتـوازنها وإخضاعهـا للتجانس الإيقـاعي ، . . . وهذا يعني أنّ النثر عصرئذٍ كان موازناً للشعر (بالنسبة لاحتفائه الملحوظ بعناصر السجع والتوازن) ، وإلاّ لما أمكن أن نفسرّ مدىٰ حـرص كل من الخـطيب الاجتماعي أو الـديني أو المناظـر أو المكـاتب أو الخـاطب أو المـوصي أو الكـاهن أو الحكيم أو المفـاخـر . لا يمكن أن نفسرّ حرص أُولئك جميعاً على جعل كلامهم مسجوعاً ومتوازناً إلاّ من حيث كـون ذلك سمـة فنية للعصر لا يمكن عـدّها نمطاً من التكلف ـ كما قلنا ـ ، ما دام القرآن الكريم ذاته قـد

عَنِيَ بالعنصر الإيقاعي كل العناية وجعله واحداً من سماته الإعجازية ، في غمرة تحدّيه للعصر المشار إليه وسائر عصور التأريخ بطبيعة الحال .

وأيّاً كان فإنّ ما نستهدف عرضه في هذا الحقل هو : تحديد الشكل الأدبي للخطبة التي يظل عنصر (السجع والتوازن) فيها أبرز مقوِّماته ولكنها مقومات لا تختص بها الخطبة ـ كما قلنا ـ بل تنسحب على مطلق الأشكال الأدبية الأُخرى ، . . . ومن ثَمّ ، فإنّ ما ينبغي الوقوف عنده هو : تحديد المجالات التي كانت الخطبة تتحرك من خلالها عصرئذٍ ، وهي مجالات يمكن تحديدها في :

١ ـ الخطبة العبادية

وهي الخطبة التي تتناول ظاهرة عبادية تتصل بتوحيد الله تعالى ، وصفاته أو بإبداعه الكوني (مثل خطبة قس بن ساعدة) فيما وقفنا عندها ، . . . أو تتصل بتعظيم الكعبة مثلاً مثل خطبة هاشم التي وقفنا عندها أيضاً . . .

٢ ـ الخطبة القضائية أو خطبة المنافرة

وهي الخطبة التي تتناول فصل الخصومة بين أطراف تتنافر وتتحاكم إلى شخصية معروفة ، . . . وهذه من نحو خطبة هاشم بين طرفين تنافرا إليه :

(أيّها الناس : نحن آل إبراهيم وذريّة إسماعيل . . . وأرباب مكة وسكان الحرم ، لنا ذروة الحسب ، ومعدن المجد ، ولكلٍّ في كلٍّ حلفٌ يجب عليه نصرته وإجابة دعوته إلّا ما دعا إلى عقوق عشيرة وقطع رحم . . . أنتم كغصْنَي شجرةٍ أيّهما كُسِر أَوْحَش صاحبه ، والسيف لا يُصان إلّا بغِمدِه ورامي العشيرة يصيبه سهمه ومَن أمحكَهُ اللَّجَاجُ أخرجه إلى البغي . الخ) .

فالملاحَظ هنا ، أنّ الخُطبة رَكَّزت على ظاهرة الخصومة وما تستتبعه من البغي ، كما طَرحَت خلال ذلك مسائل تتصل بالتحالف الإيجابي الذي لا يستتبع عقوقاً أو قطع رحم الخ ، ثم طرحت مفهومات أخلاقية تتصل بالصبر والجود والإنصاف والمحاماة الخ . . .

أمّا البُعد الفني في الخطبة ، فإنّ ما يلفت النظر فيها هو خُلوُّها عن عنصر (السجع) فيما قلنا أنّ بعض النتاج الجاهلي ينسلخ من هذه الظاهرة فيعتمد (الترسل الفني) بدلاً من السجع . وقد سبق أن لحظنا في خطبته التي كان يلقيها في موسم الحج : خلوّها من عنصر السجع ، كما نلحظ نفس الطابع في خطبته التي نحن في صدد الحديث عنها ، إلاّ أنّها وُشِّحَت ـ بدلاً من ذلك ـ بألفاظ منتقاة محكمة مشرقة ، كما وُشِّحَت ببعض الصور الفنية مثل الصورة (التشبيهية) (أنتم كغُصْنَي شجرة ، أيهما كُسر أوحَش صاحبه) ومثل الصور الاستدلالية (أو الصور البديلة أو الحكيمة) مثل (والسيف لا يُصان إلاّ بغمدِه) ، و(رامي العشيرة يصيبه سهمه) و (من أمحكَه اللَّجاج أخرجه إلى البغي) . . . .

٣ ـ الخطبة الإصلاحية

وهي الخطبة التي تنزع إلى الإصلاح بنحو عام ، سواء أكان ذلك في نطاق المنافرة التي لحظناها حيث طلب الطرفان أن يحكم بينهما ، أو كان في نطاق التطوُّع بعملية الإصلاح من نحو ما لحظناه في الحقل الفكري الذي استشهدنا من خلاله ببعض النماذج من الأدب الذي نزع إلى المسالمة . . .

٤ ـ خطبة المناسبات

وهي الخطبة أو الكلمة التي تفرضها مناسبات عامة أو خاصة تتصل بحادثة زواج أو موت أو معركة الخ . . . فيما مرّ علينا بعض منه مثل خطبة أبي طالب في تزويجه لمحمد (ص) ، ومثل الخطبة التالية التي يرثي بها أحدهم ولداً لإحدى الشخصيات : (إنّ الدنيا تَجُود لتسلبَ وتُعطي لتأخذَ ، وتجمع لتشتت ، وتحلي لتمرّ ، وتزرع الأحزان في القلوب ، بما يفجأ به من استرداد الموهوب ، وكل مصيبة تخطأتك جلل ، ما لم تدنِ أجل ، وتقطع الأمل ، وإن حادثاً ألمّ بك فاستبد بأقلّك واصفح عن أكثرك ، لمن أجل النعم عليك ، وقد تناهت إليك أنباء مَن رُزِىء فصبر ، وأُصيب فاغتفر . . .)[٣٨] .

(٣٨) نفسه : ص ١٧ .

واضح ، أنّ هذا النمط من الخُطب يحفل بعناصر فنية وفكرية ذات طابع إيجابي . . . فمن حيث الفكر اعتمدت الخطبة على البعد العاطفي الناضج ، وحفلت بعظات تمسّ الواقع دون أن تُوشَّح بعنصر المبالغة مثل : عرضها لحقيقة الحياة ، وما تُحفَل به من شدائد ، ومثل مطالبتها بالصبر والإتّعاظ بتجارب الآخرين . ومن حيث الفن اعتمدت الخطبة أسلوب (التقابل الصوري) من نحو (تجود ، تسلب) (تعطي ، تأخذ) (تجمع ، تشتت) (تحلي ، تمرّ) حيث جاء (التقابل) منسجماً مع طبيعة المناسبة التي هي حادثة موت مقابل الحياة ، . . . كما أنّها اعتمدت التوازن والسجع غير المقترنين بكثافة ملحوظة ، نظراً لأنّ الموقف لا يسمح بالتزويق اللّفظي ونحوه .

* * *

المُناظَرة والمقابلة

هي نمط من المجالس التي تجمع شخصين فصاعداً ، تطرح فيها خلال ذلك قضية فكرية أو اجتماعية يُثار حولها التساؤل والمناقشة والمحاكمة الخ .

طبيعيّاً ، لا نتوقّع في أمثلة هذه المجالس طَرْحَ قضايا عبادية تتّفق وطبيعة الإنسان ، التي أوكلت السماء إليه ممارسة المهمة العبادية ، بقدر ما نتوقع أن تدور هذه المناقشات حول قضايا اجتماعية أو إنسانية عامة . ولا شك أنّ بعض هذه المناظرات تظل منتسبة إلى قيم سلبية لن نعرضَ لها ، لكن في الآن ذاته هناك أكثر من مناظرة ذات طابع إيجابي ، : وهذا من نحو ما ورد من أنّ إحدى الشخصيات التي أشرفت على نهاية العمر فأحضرت بعض ولدها لتختبرهم ، فطرحت السؤال التالي (أخبرني عن أحبّ الرجال إليك ، فقال الأكبر : السيد الجواد ، القليل الأنداد ، الماجد الأجداد ، الراسي الأوتاد ، الرفيع العِماد ، الكثير الحُسّاد ، الباسل الذوّاد ، الصادر الورّاد) ووجّه السؤال نفسه إلى الولد الأصغر فأجاب : (السيد الكريم ، المانع للحريم ، المِفْضَال الحليم . . . الذي إن همّ فعل ، وإن سُئِل بذَل)[٣٩] .

---

(٣٩) نفسه : ص ٢١ .

إنّ أجوبة كل منهما مقاربة للآخر ، مع تفاوت في عرض السمات المطلوبة ، إلاّ أنّها جميعاً تصبّ في قيم معروفة مثل الشجاعة والكرم . . . الخ ، وقد يبدو اختلاف في وجهات النظر أيضاً ، . . . وهذا ما نلحظه عبر السؤال الآخر الذي وُجّه إلى الأولاد ، وكان يحوم حول المرأة ، فقال للأكبر وأيّها أحبّ أو أبغض ، فقال الأكبر عن السمة الأولى : (الفَتَّاتة الكذوب ، الظاهرة العيوب ، الطوّافة الهبوب ، العابسة القطوب ، السبّابة الوثوب ، التي إن إئتمنها زوجها خانته ، وإن لان لها أهانته ، وإن أرضاها أغضبته ، وإن أطاعها عَصتْه) . . . لا شك أنّ هذه التفاتة إلى سمات المرأة السلبية ، تعزّز وجهة النظر الإسلامية التي تُطالب بأن لا يُسلِّم الرجل قياده إلى المرأة ، فتجنح إلى أمثلة هذا السلوك . . . أمّا الآخر فقد أجاب بأنّ هناك نماذج أشدّ سلبية من سابقتها ، قائلاً : (السليطة اللسان ، المؤذية للجيران الناطقة بالبهتان ، التي وجهها عابس ، وزوجها من خيرها آيس) هذه الإجابة تُركِّز على لسان المرأة فحسب ، وتشارك الإجابة الأولى في سائر الصفات .

لا شك أنّ الافتعال والتكلّف ـ والحَذلَقَة أيضاً ـ قد تبدو في أمثلة هذه الأجوبة ، إلاّ أنّها بعامة تفصح عن نمط الحياة العقلية في العصر الذي نؤرّخ له .

وأمّا فنيّاً : فإنّ السجع والتوازن (وهما كما سبقت الإشارة سمة العصر آنذاك) يطبعان مثل هذه المناظرات : مع ملاحظة التكلّف في السجع حيث تترادف الدلالات بنحو يتنافى مع مفهومهم عن البلاغة التي تعني الإيجاز كما هو واضح .

وأمّا (المقابلة) فتشبه المناظرات التي تقدم الحديث عنها ولكنها تختلف عنها في كون المقابلة تتم بين شخصين أحدهما يسأل والآخر يجيبه وهي أيضاً تحوم على نفس المفهومات الاجتماعية التي تتصل بسمات الرجال أو النساء أو المال أو الخيل الخ . . . وهذا مثل سؤال أحدهم لابنته : (أي النساء خير ؟ فقالت : التي في بطنها غلام ، تحمل على وركها غلام ، يمشي وراءها غلام) . . . لا شك أنّ هذه الإجابة تأتلف مع التصوّر الإسلامي للمرأة (الولود) .

* * *

الوصـــايـــا

الـوصايـا نوع من المـواعظ ينثرهـا الشخص ، عند إمـارات المـوت ، وهي تضمّ حصيلة تجارب الشخص . . .

طبيعياً ، أنّ بعض الوصايا تنـطلق من مفهومـات جاهليـة تحثّ على الحرب والثأر ونحو ذلك ، إلاّ أنّ بعضها الآخر يلعب فيما يبدو كِـبَر السن فيها دوراً متّسِمـاً بشيء من النضج ، كما أنّ اقتراب الموت يهذّب شيئاً من جمـوح الإنسان ، حيث نجـد لغة المعـايير الإنسانية أقرب في هذه الوصايا من لغة المنازعة التي تطبع نتاج الجاهليين . . . .

وإليك طائفة من الوصـايا ، . . . قـال أحدهم في وصيـة وقفنا عـلى بعض منها : (. . . فاحفظوا عنّي ما أوصيكم به : إنّي والله مـا عيَّرت رجـلاً قطّ إلاّ عُيّرت في مثله إنّ حقّاً فحقّاً وإن باطلاً فباطلاً ، ومَن سَبّ سُبّ فكُفوا عن الشتم فإنّه أسلمُ لأعراضكم وصلوا أرحامكم تُعمَر داركم وأكرموا جاركم يُحسَن ثناؤكم)[٤٠] .

ومن وصيـة أُخرى وصّى بهـا ولده : (أَلِنْ جـانبَك لقـومك يحبُّـوك ،وتواضع لهم يرفعوك . . . وأكرم صغارهم كما تكرم كبـارهم ، يُكرمـك كبارُهم وَيكـبُر على مـودتك صغارُهم . . .) .

ويـلاحظ أنّ كلّ مـوصٍ يشير إلى أنّـه قد خَـبَر التجارب ، ويؤكـد عـلى الالـتزام بوصايـاه من نحو (يـا بُني : قدْ كَبُـرتْ سني ، وَبَلَغْتُ حرسـاً من دهري ، فـأَحكَمَتني التجاربُ ، والأمور تجربةً واختباراً ، فاحفظوا عنّي ما أقـول وَعُوه : إيّاكـم والخور عنـد المصـائب والتـواكـل عنـد النـوائب ، فـإنّ ذلـك داعيـة وشـماتـة للعــدو ، وسـوء ظن بالربّ)[٤١] . . .

فنيـاً : تقلّ العناية بالزخرف الإيقاعي في أمثلة هذا الشكل الأدبي ، نظراً لاقتران نهايـة الحياة من جـانب ، وجدّيـة المواعظ التي يـطلقها المـوصي من جانب آخـر ، لكنها بعامة ، تظل نصوصاً تُعنىٰ بانتقاء العبارة وإيقاعها وتوازنها كما هو ملحوظ .

---

(٤٠) نفسه : ص ١٢١ .

(٤١) نفسه : ص ١٢٠ .

المواعظ والأمثـــال

لا تختلف المـواعظ والأمثال عن محتـوى الوصـايا التي وقفنـا عنـدهـا إلّا من حيث عنـايتها بتنميق العبـارة وصقلها : مـا دام المثل أو المـوعظة تـأخذ بُعـداً اجتماعيـاً تـردده الألسن على نحو ما تردد النصوص الشعرية : مع افتراقها عن الشعر من أنّها ذات طـابع إيجابي في الغالب لأنّها حصيلة تجـارب الإنسان ، وكـونها تصدر عنـه في لحظات سيـطرته على نفسه وخلال تأمّلاته التي تقترن مع سمة النضج . . .

وفي نطاق الموعظة عرف (أكثمُ بن صيفي) بكونه رائداً كبيراً في هذا الحقل ، إلّا أنّها يُشَكَك بها ـ بل إنّنا نُشَكِّك ـ بل نجزم في ذلك ـ بـأنّ كثيراً من مـواعظه التي تنسب إليه لا تأتلف مـع الحياة العقليـة للجاهليـين : بخاصـة أنّ البعض منها يَـرِدُ في نصوص القرآن الكريم ، وبعضهـا في كلمات النبي (ص) ، والغالب منهـا يَرِدُ في كلمات الإمـام عـلي (ع) بخاصـة ، حيث أنّه عـرف (ع) بتفرده في هـذا المجال في البيئـة الإسلاميـة ، فكيف بالبيئة الجاهلية التي يَصعُب صـدور المواعظ الضخمـة فيها وصيـاغتها بمثـل هذه اللغة الفنية .

طبيعيـاً ، لا يُعقَـل أنّ القـرآن الكـريم والنبي (ص) وعـلي (ع) جميعـاً يتمثلون بكلمات الشخص المشار إليه ، بل العكس هو الأمر الطبيعي جداً .

على أيّة حـال يمكننا أن نقـدم بعض النماذج المنسـوبة إليـه ، مثل : « الصـبر على جـزَعِ الحلم أعذبُ من جَنِي ثمـر الندامـة » ، « كَلمُ اللّسان أنكىٰ من كَلمَ السِنَـان » ، « أدوأ الـداء الخلق الدَّني واللّسـان البـذِي » ، « السؤال وإن قـلّ أكـثر من النـوال وإن جلّ » ، « عبد غيرك حرٌّ مثلك »[٤٢] .

* * *

الكهانـــــة

الكهانة نمط أدبي عُرِف في العصر الجاهلي بنحو ملحـوظ ، وتَرك تـأثيره في مجتمـع الجاهليين بحيث أشـار القرآن الكـريم إليه ، في غمـرة ردّه على المشركـين الذين اتّهمـوا

(٤٢) انظر نماذجه : من ص ١٣٠ ، ١٤٠ .

محمداً (ص) بأنّه شاعر وكاهن الخ ، وهذا يعني أنّ الكهانة لها فاعليتها في هذا العصر كما قلنا .

والكهانة هي التنبُّوء بالأحداث من خلال وسائل غيبية لا يعنينا التحدّث عنها بقدر ما يعنينا كونها تركت تأثيرها في حياة الجاهليين ، حيث إنّها تحوم على التنبوء بالمعارك ، والأنساب ، والأحلام ، والأموال ، والمنافرات ، بما في ذلك التنبّوءات المعروفة عن ظهور نبي الإسلام .

وتتميز الكهانة باعتمادها على ظاهرة (القَسَم) غالباً : بصفته تقليداً فنياً ، كما أنّها من حيث أدوات الفن تتميز بظاهرة (السجع) والتوازن ووحدة الفواصل في الغالب ، حتى أنّ (السجع) يكاد يرتبط بها ويلازمها بنحو ملازمة القافية للشعر ولذلك اشتهر الاستشهاد بسجع الكهان بصفته سمة لا تنفصل عن نتاجهم .

وإليك نماذج منها :

(. . . إلى صلاة وصيام ، وصلة أرحام ، وكسر أصنام ، وتعطيل أزلام ، واجتناب آثام)(٤٣) .

(والأرض والسماء ، والعقاب والصعقاء ، واقعة ببقعاء . . .)(٤٤) .

(يوم . . . يدعى فيها من السماء بدعوات ، يصنع منها الأحياء والأموات ، ويجمع فيه بين الناس والميقات)(٤٥) .

(والشفق والغَسق ، والفلق إذا انشق ، إنّما أنبأتُك به لحق)(٤٦) .

(أجده لِبَارٍ مبرورٍ ، ورائدٍ بالقهور ، ووصف في الزبور . . .)(٤٧) .

---

(٤٣) نفسه : ص ١١٧ .

(٤٤) نفسه : ص ١٠٠ .

(٤٥) نفسه : ص ٩٤ .

(٤٦) نفسه : ص ٩٣ .

(٤٧) نفسه : ص ٩٠ ، ٩١ .

ولا يعنينا أن تصحّ أمثلة هذه النصوص بقدر ما يعنينا إنتسابها إلى الشكل (الكهانة) ، واتّسامها بطوابع (السجع) ووحدة (الفواصل) ونحو ذلك .

* * *

وبعامة : يظل أدب ما قبل الإسلام أدباً منحرفاً بصفته انعكاساً لبيئة اجتماعية منحرفة بلغت من الانحراف درجة كبيرة بحيث استتْلَت مجيء الإسلام الذي نقل مجتمع العرب وغيرهم من الظلمات إلى النور . إلاّ أنّ هذا الأدب لم يُعدِم نماذج إيجابية وَجَد طريقه إلى بعض الشخصيات التي أدركت بفطرتها مبادىء الخير في مستواها الفلسفي (مبادىء التوحيد) والأخلاقي (السلوك الإنساني في العام) . . .

وفي مجال الفن : بلغ هذا الأدب مرحلة ناضجة من حيث مستوياته اللفظية (من إحكام للعبارة وانتقاء لها) . يلي ذلك : المستوى الإيقاعي الذي أُحكِم بدوره ، إلاّ أنه كان أقلّ حظاً من المستويات اللفظية : بسبب بعض عيوبه في مجالات الوزن أو القافية أو السجع ونحوها . . . يلي ذلك : المستوى البنائي الذي يُكاد ينعدم في نتاج هذا العصر ، بسبب تطلّب ذلك وعياً ثقافياً لا يتناسب مع طبيعة العصر الجاهلي .

* * *

وإذا تركنا هذا العصر واتّجهنا إلى العصر الذي يليه (وهو العصر الإسلامي) لحظنا أنّ التغير الاجتماعي الجذري الذي طرأ على العصر ، سوف ينسحب ـ دون أدنى شك ـ على تغير الخارطة الأدبية أيضاً : وإن كان ذلك وَفْقَ نِسَب متفاوتة من حيث الفارق بين التغيّر الفكري والفني من جانب ، والفارق بين أدب تشريعي يشهده هذا العصر (مثل القرآن والسنة) وبين أدب عادي ، على نحو ما نبدأ بعرضه في الحقول اللاحقة من هذا الكتاب ، حيث نقف أوّلاً عند :

* * *

البــاب الأول

« الأدب في عصر التشريع الإسلامي »

الفصـل الأول

« الأدب في عصر النبي (ص) »

مع مجيء الإسلام ، يطلّ عهد جديد على المجتمع البشري فيُحدِث تغييراً جذريّاً في السلوك . . . وإذا كان مجتمع ما قبل الإسلام ـ كما أشرنا ـ يَخْبُر شيئاً من (الحنيفية) وشيئاً من الرسالتين السابقتين (اليهودية والمسيحية) فيما دخلهما التحريف ، إلاّ أنّ ذلك ، كان من الضئالة بمكان بحيث فقدت فاعليتها في خضمّ الإتّجاهات الملحدة والمشركة ، والمشكّكة واللامنتمية ، بل يمكن القول بأنّ الإتّجاه العام لثقافة العصر هو : الثقافة القبلية المنعزلة عن مبادىء السماء إلاّ في النطاق الذي تحدّثنا عنه سابقاً . . . لذلك ، عندما أطلّ الإسلام : طرح أولاً تغييراً جذرياً في القيم من حيث النبّذ للثقافة القبلية والوثنية ، وطرح ثانياً : المفهوم العبادي للحياة ، أي المفهوم الذاهب إلى أنّ خَلْقَ الإنسان أساساً هو من أجل التعامل مع الله تعالى فحسب ، وأنّ الحياة مجرد « اختبار » لهذا التعامل ، يتسلّم الإنسان بعده (وثيقة) نجاحه أو سقوطه في اليوم الآخر . . .

إنّ طرح مثل هذا المفهوم عن الحياة الدنيا يظلّ مضادّاً كلّ التضاد لمفهومات الغالبية ممن تحصر اهتمامها في إشباع حاجاتها الفردية والاجتماعية ، مما تقتادها إلى أن تتصادَم مع الرسالة الجديدة التي تُلغي كلّ مقوِّمات الجاهلية : على المستوى الفكري والنفسي والاجتماعي ، منعكسة ـ بطبيعة الحال ـ على حقل الأدب الذي نؤرِّخ له في هذه المرحلة الانتقالية ، . . . وهي مرحلة لا بدّ أن تشهد ردود فعل سلبية من جانب ، وأن تشهد ـ بالمقابل ـ استجابة خيِّرة : وإن كانت بطيئة متدرِّجة من جانب آخر .

لقد بدأ الإسلام غريباً، مستخفياً ثلاث سنين، . . . وكان علي بن أبي طالب(ع)، وخديجة ، ومولى النبي (ص) ، وجعفر ، وأبو طالب : يستجيبون للرسالة الجديدة . . . ثم جاءت مرحلة الإعلان الرسمي عنها ، فوقفت قريش معاندة محاربة لهذه الرسالة . . . إلاّ أنّ الأسوياء بدأوا يدخلون فرادىٰ في هذا الدين (بخاصة : الموالي) ، فصعَّدت قريش من محاربتها للرسالة . . . وكان أبو طالب ـ وهو شخصية متميزة اجتماعياً ـ قد اضطلع بمساعدة محمّد (ص) والدفاع عنه في مثل هذه الظروف المُوغلة في الشدّة فيما كانت الرسالة تتحرك في مكة ، حيث كانت قريش تمارس ألواناً من الإرهاب والأذى بالنسبة إلى محمد (ص) ، وألواناً من التعذيب الجسدي بالنسبة لأتباع الرسالة الجديدة . . . ثم أُذِنَ للذين يقاتلون بالذهاب إلى المدينة بعد أن مهّدَ « الأنصار » ـ الذين التقوا محمداً (ص) في مواسم الحج ـ لهذا الإنتقال . وتبدأ خلال هذا : مؤامرة المشركين بمحاولة اغتيال محمد (ص) ، وبيبت علي (ع) في فراشه ، وينتقل (ص) إلى المدينة سرّياً ، ويلتحق باقي الأصحاب . . . ثم تبدأ مرحلة جديدة من تحرك الرسالة في « المدينة » بأوسع مستوياته ، بحيث تستتلي حدوث المعارك بين الإسلاميين وبين المشركين ـ يساندهم اليهود والمنافقون وسواهم . . . وتَحدُث أول معركة (وهي بدر) فينهزم العدو شرّ هزيمة (حيث تترك هذه الهزيمة آثارها على المشركين ، منعكسة في سلوكهم العدواني فيما بعد : بخاصة على آل النبي (ص) حيث كان الإمام علي (ع) بطل المعركة الذي قتل فتيانهم) . . . . وتستمرُّ المعارك ، وعلي (ع) يتولّى قيادة معظمها . . . ثم تتوّج المعارك فتح مكة في نهاية المطاف ، ويبدأ الناس بالدخول في دين الله تعالى أفواجاً . . .

خلال ذلك ، تستكمل الرسالة : طرح مبادئها التي أعلنت في مكة ، واستكملت في المدينة ، متمثِّلة في نموذجين من التعبير اللغوي عنها ، هما : القرآن الكريم والسُّنّة النبوية . . .

هذه الأحداث تعكس تأثيرها على ميدان الأدب دون أدنى شك ، فيتشرَّب الأسوياء مبادىء الإسلام ويبدأون بمناصرة الرسالة شعراً ونثراً ، وفي مقدِّمتهم : أبو طالب الذي حمل لواء الشعر في مكة ، ثم سائر الشعراء والخطباء في المرحلة التالية (في

المدينة) ، مسجّلين إيمانهم بالرسالة ، راصدين معاركها ، مدافعين عنها : قُبَالة المشركين وسائر أعداء الرسالة .

* * *

فنيّاً : ينبغي القول بأنّ القرآن الكريم والسُّنة النبوية ، جَسَّدا نصوصاً أدبية (شرعية) يتَّسِم الأول منهما بكونه (فنّاً مُعجِزاً) ، والآخر بكونه (فنّاً بشرياً) أَلهَمَه الله تعالى محمداً (ص) ، حيث اضطلع (ص) بتوصيل مبادِىء القرآن الكريم . . . لذلك ، لا بدّ أن نتحدث أولاً عن فنّ القرآن الكريم وأدب السُّنّة النبوية اللذَين شهدتهما المرحلة الجديدة التي نؤرّخ لها ، . . . وندرج ذلك تحت عنوان :

« الأدب التشـــريعي »

عندما ندرج القرآن الكـريم والسُّنة النبـوية ضمن الأدب أو الفن ، فَـلِأنّ مفهوم الأدب أو الفن هو : التعبير الجميل عن الحقائق بغضّ النـظر عن الشكل الخـارجي لهذا التعبـير ، وبغضّ النـظر عن حجم العنـاصر الجـمالية فيـه ، فـالجـمال يَتـأتّى من عنصر (إيقاعي) و (صوري) و(بنائي) و(لفظي) الخ ، حيث يتفاوت تركيز هذه العناصر من شكل لآخر أو نصّ لآخر . وما دام توفُّرُ أحد العناصر أو بعضهـا أو جميعها متحققـاً في النصّ ، فحينئذٍ يكتسب صفة الفن : حتى لو كانت نسبة الإستخدام ضئيلة ، وحتى لو كانت الحقائق المُستهدَف توصيلها : حقائق علمية تستنـد إلى لغة الأرقـام والمنطق إلاّ أنّها وشحت بشيء من عناصر الفن .

وإذا كان « الإيقاع والصورة » يشكّلان أبرز عناصر الفن ـ حسب المعايير الموروثة والحديثة ، فإنّ عنصرَي « البناء واللفظ » ينبغي ألاّ نقلّل من بروزهما وأهميتهـما لمجرد أنّ معايرنا التي تعارفنا عليها أدبياً تُقرّر ذلك ، بل أنّ البناء واللفظ (أي طريقـة العرض : متمثِّلة في انتخاب العبارة المحكمة ، وإخضاع الفكرة لتخطيط هندسي) تعدّ أشدّ أهمية من « الإيقاع والصورة » لأنّها أشـدّ عمقاً ودقـة في توصيـل الحقائق ، وفي إشبـاع الحسّ « الجـمالي » عند الإنســان : حيث إنّ لطريقـة العـرض نصيبـاً كبـيراً من عنصر التـذوّق الجميل ، بل أنّ لطرافة الأفكار نصيباً من الجـمال أيضاً (أي : أنّ النصّ الـذي ينطوي على فكرة ذات طرافة : يُعَدّ موسوماً بـالجمال أيضـاً) وهذا يعني أنّ مـا تعارفنـا عليه من المعايير الجمالية ليست صائبة كلّ الصواب بل تحمل جـانباً من الصـواب فحسب : نظراً

لملاحظتنا أولاً نصوص التشريع الإسلامي : حيث إنّ تصريح القرآن الكريم بأنّه لغة فنية معجزة ، وتصريح النبي (ص) بأنّه أفصحُ العرب وأبلغهم : يدلّنا على أنّ الفن لا ينحصر في قِيَمِه الإيقاعية والصورية بدليل أنّ القرآن والسُّنة لا يعتمدان ذينك العنصرين دائماً ، بل يسلكان منحىً غير ذلك أيضاً وهو ـ كما أشرنا ـ متمثل في : انتخاب العبارة ـ مفردة ومركبة ـ وفي إخضاعها لتخطيط هندسي يبدأ من نقطة وينتهي إلى أخرى « ويتفرّع » منها « ليوازن » بها نقطة أُخرى ، وهكذا . . .

لذلك حينما نحاول أن نؤرّخ لأدب التشريع الإسلامي ـ وحتى الأدب العادي ـ سوف لن نلتزم بمعايير الأرض (أي البشر الذي لا يستمدّ معاييره من السماء) بل نضيف إليها معايير « السماء » أيضاً ، بصفتها هي القاعدة التي تحسم كل شيء .

وفي ضوء هذه الحقائق يمكن أن ندركَ السرّ الكامن وراء النصوص التشريعية التي تتفاوت نسبها من عناصر (الإيقاع والصورة) في حين تحتفظ دائماً بالعنصرين : اللفظي والبنائي ، . . .

فالملاحظ أنّ بعض النصوص القرآنية والنبوية (ومثلهما : النصوص الواردة عن أهل البيت عليهم السلام كما سنلحظ) تحشد النص حيناً بِصُوَر مكثّفة (تشبيه ، استعارة ، رمز . . الخ) . أو بإيقاعات خارجية مكثّفة (سجع ، تجانس ، توازن الخ) ، وحيناً آخر تقلِّل من هذين العنصرين ، وحيناً ثالثاً تستخدمهما بنسبة ضئيلة جداً ، وحيناً رابعاً تكاد تستغني عنهما . .

والسرّ في ذلك ـ مضافاً إلى ما قلناه من أنّ القيم اللفظية والبنائية هي التي تلعب الدور الكبير في إضفاء عنصر الجمال على النصّ ـ إنّ هناك عناصر تُعوِّض عن الصورة والإيقاع في شكليهما الصارخين بصياغة صور وإيقاعات من نمط آخر مثل : التعويض عن الإيقاع الخارجي (وزن ، قافية ، سجع ، تجانس لفظي) بإيقاع داخلي مثل تجانس صوت الكلمة مع الدلالة ، والتعويض عن الصورة المركّبة (رمز ، استعارة ، تشبيه ، تمثيل ، . . .) بصور مباشرة حيّة تلتقط من البيئة الخارجية التي يحياها الإنسان كما سنوضِّح ذلك لاحقاً . . . والأهم من ذلك كلّه ينبغي أن نضع في الإعتبار أنّ اصطناع الفارق بين لغة الفن وبين اللغة العلمية أو العادية أو المباشرة ينبغي ألاّ يصرفنا عن إدراك

الحقيقة التي تذهب إلى أنّ المهم هو : توصيل الحقائق بلغة ملائمة بحيث أنّ السياق هو الذي يحدِّد ما إذا كان الأفضل مثلاً أن يصاغ النصّ وَفْق نسبة كبيرة أو ضئيلة من عناصر « الإيقاع والصورة » ، وغيرهما من عناصر الجمال ، بل أنّ السياق يحدِّد أيضاً ما إذا كان الأفضل أن نعتمد لغة الفن أم لغة العلم في توصيل هذه الحقيقة أو تلك ، وهو أمر يفسّر لنا كيف أنّ نصوص التشريع الإسلامي تعتمد ـ تارة في طرح مفهوم كالجهاد مثلاً ـ لغةَ الفن الصرف ، وأخرى لغةَ العلم الصرف ، وثالثة اللغة المزاوجة بينهما . . .

والآن في ضوء ما تقدَّم ، نتّجه إلى عرض سريع لكل من الفن القرآني والنبوي ، بادئين أولاً بـ :

« أدب القرآن الكريم »

جاء القرآن الكريم في عصر يُعنَى بالعبارة الأدبية الحافلة بعُنصرَي الإيقاع والصورة بخاصة ، وبسائر العناصر الفنية بعامة ، وتبعاً لذلك تحدّث القرآن الكريم بلغة الفن الذي خَبَره مجتمع ما قبل الإسلام : لكن ليس بالشكل المألوف بل بنحو متفرد يتناسب مع تفرُّد الرسالة ذاتها ، سواء أكان ذلك من حيث الشكل العام للنصّ ، أو من حيث الأدوات الفنية التي اعتمدها الشكل .

فالشكل الذي انتخبه النص القرآني يتفرد بطابع خاص يُطلَق عليه إسم (السورة) ، وهي تتكون من مجموعة فقرات يُطلَق على كل واحد منها إسم (آية) ، كل فقرة تتكون من جملة أو أكثر حتى لتتجاوز العشر ، كما أنّ كلماتها قد تتضخّم حتى لتقارب المائة كلمة ، وتقلّ حتى لتكون كلمة واحدة . . . والمهم أنّ السورة تُجسِّد شكلاً فنياً خاضعاً لبناء هندسي خاص يتميز عن الفن المألوف شكلاً ولغة ، ولكنه ينطوي عليه : من حيث عناصر الفن ، فبالرغم من أنّه ليس بقصيدة ، أو خطبة ، أو رسالة أو خاطرة ، أو قصة ، أو مسرحية الخ ، إلاّ أنّه ينطوي على عناصر كل منها . . .

والآن : لنقف عند عناصر السورة القرآنية الكريمة ، ونبدأ أولاً بـ :

العنصر البنائي

تتضمن السورة القرآنية الكريمة مجموعة من الموضوعات والأهداف : تُصاغَ وَفْقَ هيكل خاص ترتبط أجزاؤه بعضاً مع الآخر على نحو ما يُلاحَظ من الارتباط العضوي

بين أجزاء الجسم الحي . وهذه السمة البنائية تُعدُّ ذات قيمة عظمىٰ بالنسبة إلى توصيل الأفكار التي تستهدفها السورة ، فعملية استجابتنا للأشياء تعتمد على مراعاة قوانين الإدراك العقلي والطرائق التي تساهم في تحقيق التأثير المطلوب من قراءة النص . . .

إنّ القارىء عندما ينتهي من الإستماع أو التلاوة لسورة كاملة يحسّ بأن السورة تَركَت فيه تأثيراً خاصاً بحيث يمكنه أن يتلمس بأنّ شيئاً ما قد سيطر عليه دون أن يعي أسرار ذلك بطبيعة الحال . . .

وهذا الأثر الذي تتركه السورة ـ من حيث المجموع ـ عائد إلى جملة من الأسباب ، لعلّ أبرزها يقوم على طبيعة البناء الذي سلكه النصّ : من حيث البداية والنهاية وما تخللهما من تفريع للموضوعات ، وما واكب ذلك من توازن وتقابل وتجاور وتَداع بين الأجزاء التي يرتبط كل منها بسببية محكمة . . . والمهم أنّ هناك (وحدة عامة) تطبع السورة الكريمة بحيث تميّزها عن السورة الأُخرى وتجعل لكل منها : شخصية مستقلة لها سماتها الخاصة بها . وهذه (الوحدة العامة) أو « وحدة السمات » تخضع لمستويات متنوعة من البناء ، يمكننا ملاحظتها من حيث ١ ـ بناء الموضوعات ، ٢ ـ وأشكالها ، ٣ ـ وأدواتها :

١ ـ من حيث الموضوعات والأهداف

إنّ كل سورة تتضمن موضوعاً أو أكثر وهدفاً أو أكثر ، بحيث يمكن القول بأنّ السورة من حيث (موضوعاتها) وصلته بـ (أهداف أو فكرة) السورة ، يتخذ واحداً من الأبنية الآتية :

وحدة الموضوع ووحدة الفكرة أو الهدف : أي : أنّ السورة تحمل موضوعاً واحداً أو هدفاً واحداً ، وهذا من نحو سورة (الكافرين) ، حيث إنّ موضوعها واحد هو (علاقة المؤمن بالكافر) ، وهدفها واحد هو : (لكلٍ عبادته : لكم دينكم ولي دين) ، والذي يوحّد البناء فيها هو : فكرتها الذاهبة إلى أنّ المهم هو أن يمارس الإنسان مسؤوليته .

وحدة الموضوع وتعدد الهدف : أي : أنّ السورة تتضمن موضوعاً واحداً ،

ولكنها ذات أهداف متعددة ، وهذا من نحو سورة (يوسف) حيث إنّ موضوعها هو حياة يوسف (ع) ، ولكن أهدافها متعددة مثل فكرة الصبر ، العفة ، الحسد ، الغيرة ، الخ . . والذي يوحِّد البناء فيها هو : حياة يوسف .

تعدد الموضوع ووحدة الهدف : أي : أنّ للسورة موضوعات متعددة ، ولكن هدفها واحد ، وهذا من نحو سورة (الكهف) التي تتضمن موضوعات متعددة تتصل بأهل الكهف ، وذي القرنين ، وصاحب الجنّتين ، و. . . الخ ، إلاّ أنّها ترتبط بهدف واحد هو (زينة الحياة الدنيا) حيث طُرِح مفهوم الزينة في أكثر من موقع وحيث جَسَّد أهل الكهف فكرة النبْذِ لزينة الحياة الدنيا ، وجسَّد صاحب الجنتين اللتين تفاخر بهما وأشرك بالله تعالى : تشبّثه بزينة الحياة الدنيا ، وحيث جسَّد ذو القرنين مع أنّه يملك شرق الأرض وغربها ـ نبذ الزينة ، بينما جسَّد صاحب الجنتين وهما لا تقاسان بملك ذي القرنين : تشبّثه بالزينة ، . . . وهكذا كانت الموضوعات متنوّعة ولكنها تصبّ في هدف واحد . . . والذي يوحّد البناء فيها هو فكرتها الذاهبة إلى نبذ زينة الحياة الدنيا .

تعدد الموضوعات وتعدد الأهداف : أي : أنّ السورة تتضمن موضوعات متعددة وأهداف متعددة ، وهذا من نحو سورة الفجر التي تتضمّن موضوعات مختلفة مثل : القَسَم بالظواهر الكونية ، والعرض لمصائر البائدين ، وتقدير الرزق للأغنياء والفقراء ، وعدم تكريم اليتيم الخ . . . وكل واحد من هذه الموضوعات المتعددة يشمل هدفاً بحيث تتعدد الأهداف التي هي : لفت النظر إلى معطيات الله الإبداعية ، واستخلاص العِظة من البائدين ، وإدراك أنّ الرزق مرتبط بمصلحة الفرد ، . . . تتعدد هذه الأهداف بتعدد الموضوعات ذاتها والذي يوحّد البناء فيها هو : مجموعة الأهداف التي تحوم على فكرة : أنْ يستثمر الإنسان معطيات الله تعالى عباديّاً ، لا أن يَطغىٰ من خلالها : سياسياً أو عمرانياً أو اقتصادياً .

بيد أنّ (الوحدة العامة أو وحدة النص بمستوياتها الأربعة) لم تُصَغ إلاّ وَفْقَ سببيّة تربط بين كل جزء من أجزاء النص ، سواء أكان النص ذا موضوع واحد ، حيث ترتبط أجزاء الموضوع الواحد فيما بينها ، أو كان ذا موضوعات متنوعة حيث ترتبط ـ مضافاً إلى أجزاء الموضوع ـ الموضوعات بعضها مع البعض الآخر ، وسواء أكان ذا هدف واحد أو

أهداف متعددة : حيث ترتبط هذه الأهداف فيما بينها برباط التجانس أو التداعي الذي ينقل فكرة إلى أُخرى بينهما سمة مشتركة . . . فسورة ﴿ أَرَأَيْتَ ٱلَّذِي يُكَذِّبُ بِٱلدِّينِ فَذَٰلِكَ ٱلَّذِي يَدُعُّ ٱلْيَتِيمَ وَلَا يَحُضُّ عَلَىٰ طَعَامِ ٱلْمِسْكِينِ فَوَيْلٌ لِّلْمُصَلِّينَ ٱلَّذِينَ هُمْ عَن صَلَاتِهِمْ سَاهُونَ ٱلَّذِينَ هُمْ يُرَآءُونَ وَيَمْنَعُونَ ٱلْمَاعُونَ ﴾ : تتضمن أكثر من موضوع ، وكل موضوع يتضمن أكثر من هدف ، إلّا أنّ موضوعاتها وأهدافها تُصاغ وَفْق (سببيّة) تربط بين أجزائها المتنوعة جميعاً ، ففي الآية الأُولى تشير السورة إلى المُكذِّب بالدِين ، والثانية تشير إلى واحدة من صفاته التي تستهدف إبرازها وهي نَهرُه اليتيم ، والثالثة إلى صفة أخرى لديه هي : عدم تحريضه على مساعدة الفقير ، والرابعة تنتقل إلى موضوع آخر تستهدف إبرازه أيضاً نظراً لأهميّته وهو : المصلّي ، والخامسة تشير إلى واحدة من صفاته السلبية وهي : السهو عن صلاته ، والسادسة تشير إلى صفة أخرى للمصلّي هي رياؤه في الصلاة ، والسابعة تشير إلى صفة أخرى هي : عدم إنفاقه في وجوه الخير ، . . . فالملاحَظ أنّ الآيات الأولى الثلاث التي تتناول موضوع المُكذِّب بالدِين قد ارتبط كلٌ منها بالآخر بسببيّة واضحة هي : المُكَذِّب الذي ينهر اليتيم ولا يحضّ على مساعدة الفقير . كما أنّ الآيات الأربعة الأخيرة التي تتناول موضوعاً آخر هو : بعض المصلين : قد ارتبط كل منها بالآخر بسببيّة واضحة أيضاً هي : سهوه عن الصلاة ، ورياؤه فيها ، وعدم إنفاقه ، حيث إنّ عدم الإنفاق هو سمة مستقلة عن الصلاة ، ولكن النصّ يستهدف إبراز سمة مهمة هي : عدم الإنفاق ، فأدرَجها ضمن سمات هذه الشخصية مثلما أبرز سمة نهر اليتيم وعدم مساعدة الآخرين ضمن سمات الشخصية المُكذِّبة بالدِين ، . . . والمهم أنّ النص طرح سمات مختلفة لدى الشخصية ، ولكنه وَصَل بين الشخصَين برباط مشترك يحقق وحدة النصّ ألاَ وهو (البُعد الاقتصادي) لدى الشخصيتين (المُكذِّبة والساهية عن الصلاة) حيث إنّ كلتيهما تتميَّزان بصفة مشتركة بينهما هي : عدم مساعدتهما للآخرين ، سواء أكان ذلك طعاماً أم زكاة أم مطلق المتاع ، وسواء أكان ذلك يتّصل بمساعدة اليتيم ، أو يتصل بمساعدة الفقير ، أو يتصل بمساعدة مطلق المحتاجين .

إذاً ، أمكننا أن نلحظ كيف أنّ سورة قصيرة مثل سورة ﴿ أرأيْتَ ﴾ قد أُحكِمَ بناءُ موضوعاتها وأهدافها وَفْق (سببيّة) تربط بين أجزاء السورة وتحقّق فيها (وحدة) :

تشبه وحدة الجسم الحي الذي ترتبط أجزاؤه بعضاً مع الآخر . . .

* * *

٣ ـ والملاحظ : أنّ بناء الموضوعات والأهداف وَفْق (السببيّة المحكمة) يتخذ أكثر من شكل :

أ ـ البداية والوسط والنهاية

كل سورة تتضمن (بداية) تطرح الموضوع ، و(نهاية) يُختَم به ، و(وسطاً) يتناوله تفصيلاً . وهذا مثل سورة (المزمّل) التي تبدأ بـ ﴿ يَا أَيُّها ٱلْمُزَمِّل ، قُم ٱللَّيْلَ إلاَّ قَلِيلاً ، نِصْفه أو أَنْقص منه قَلِيلاً ، أَوْ زِد عليه وَرَتِّل ٱلْقُرآن تَرتِيلا ﴾ وتُختَم بآية ﴿ إنّ ربَك يَعلَمُ أَنَّكَ تَقُومُ أَدْنَىٰ مِن ثُلُثَي ٱللّيل ونصفه ، وثلثه . . . الخ ﴾ .

وما عدا ذلك ، فإنّ (الوسط) يتحدث عن مستويات قيام الليل ، وذِكْرِ الله ، وتلاوةِ القرآن ، وأُسلوبِ التبليغ ، والجزاءِ الأخروي الخ . . . حيث يُلاحَظ أنّ ارتباط كلٍّ من البداية بوسط السورة ، ووسطها بختام السورة : من الوضوح بمكان كبير ، . . . وهذا الإرتباط يتم بأكثر من وسيلة ، وفي مقدمة ذلك :

ب ـ الإجمال والتفصيل

فالسورة المتقدمة تضمنّت بدايتها طرحاً مجملاً هو : قيام الليل ، ولكنها بدأت بتفصيل ذلك تدريجاً . . . ، فالمقدمة طالبت بقيام الليل (قم الليل) ـ وهو قيام مجمل ـ ثم فصلّت الحديث عنه فقالت (إلاّ قليلا) ثم فصلّت ذلك (نصفه أو أنقص منه قليلا ، أو زد عليه ورتّل . . .) فالنقصان والزيادة والنصف والقلّة : تفصيلات للإجمال المشار إليه . . . وبهذا يكون ارتباط الأجزاء بعضها مع الآخر ، قائماً على بناء خاص هو : إجمال الموضوع وتفصيله كما هو واضح .

ج ـ النمـــوّ

قد يكون ارتباط الأجزاء مع بعضها قائماً على تنامي وتطوُّر الأفكار أو الموضوعات المطروحة ، بحيث يبدأ الموضوع من حالة خاصة وينتهي إلى حالة أُخرى ، أو يُشَكّل إرهاصاً بموضوع آخر يترتّب عليه .

فمن النوع الأول : قضية المُكذِّبين (في سورة المطففين) حيث وصفهم النّص بقوله : ﴿ **إنّ ٱلّذِينَ أَجْرَموا كانُوا مِنَ ٱلّذِينَ آمَنُوا يضْحَكُون وَإذا مَرّوا بهم يَتَغَامَزُونَ** ﴾ ثم وصفهم في آخر السورة من خلال عرضه لمصائر المؤمنين ، قائلاً : ﴿ **فَٱلْيَوم ٱلّذِينَ آمَنُوا مِنَ ٱلْكُفَّارِ يضْحَكُونَ عَلَى ٱلأَرَائِكِ يَنْظرُونَ** ﴾ ، فالضحك يمثّل حالةً طبعت سلوك المكذِّبين ، إلاّ أنّهم تحوَّلوا إلى حالة مضادة حينما يبدأ المؤمنون بالضحك عليهم في اليوم الآخر .

وفي نفس السورة : نجد أنّ النص يخاطِب المُكذِّبين بقوله : ﴿ **ولا يكذّب به إلاّ كلّ معتدٍ أثيم** ﴾ ثم تتنامى هذه المقولة لتخاطبهم في يوم الجزاء بهذا الشكل (ثم يقال : ﴿ **هذا الذي كنتم به تُكَذِّبُون** ﴾) حيث تنامىٰ وتطَوَّر مفهوم التكذيب ، إلى مواجهة مباشرة لنتائجه التي ذكَّرتَهم به . . .

ومن النوع الآخر من أشكال (النمو) الفني للموضوعات ، ما نلحظه ـ على سبيل المثال ـ في قضية أصحاب موسى (ع) حينما هدّدهم فرعون بالإنتقام منهم ، وعندئذٍ : (قالوا : أُوذينا من قبل أن تأتينا ومن بعد ما جئتنا ، قال (أي موسى) عسى ربكم أن يهلك عدوكم ، ويستخلفكم في الأرض ، فينظر كيف تعملون) هذا الكلام الذي تحدَّث به موسى : يشكل إرهاصاً فنيّاً بما سيكشف عنه المستقبل ، . . . وفعلاً بعد أن تمضي أحداث مختلفة ، إذا بالسورة تقول عن قوم فرعون ﴿ **فانتقمنا منهم وأغرقناهم في اليَمّ** ﴾ وهذا هو جواب لموسى (ع) في قوله السابق ﴿ **عسى ربكم أن يهلك عدوكم** ﴾ وقد هلك العدو وبالفعل ، ثم يقول النصّ ﴿ **وأورثنا القوم الذين كانوا يستضعفون مشارق الأرض ومغاربها** ﴾ وهذا هو جواب لموسى في قوله : ﴿ **عسى ربكم أن يهلك عدوكم ويستخلفكم في الأرض** ﴾ .

وأمّا الجواب الثالث فيُجسِّد قصة الإمتاع الفني حينما يجد القارىء بأنّ موسى

عندما قال لقومه : ﴿ **عسى ربكم أن يهلك عدوكم ويستخلفكم في الأرض فينظر ماذا تعملون** ﴾ ، هذه الفقرة الأخيرة (فينظر ماذا تعملون) تُشكِّل إرهاصاً فنياً بما ستتوالىٰ وتتطور الأحداث من خلاله ، فقد قال لهم : إنّ عدوكم سوف يُهلَك وأنّكم سوف تخلفونه ولكنه لم يبارك للإسرائيليين مصائر استخلافهم بل قال لهم بأنّ الله سوف ينظر ماذا تعملون . . . وهذا يعني أنّ ما سوف يفعلونه لن يكون إلاّ الفساد ، وبالفعل : ما أنْ غرق فرعون وقومه وجاوز الإسرائيليون البحر حتى طالبوا موسى بأن يجعل لهم صنماً ﴿ **وجاوزنا ببني إسرائيل البحر فأتوا على قوم يعكفون على أصنام لهم ، قالوا : يا موسى اجعل لنا إلهاً كما لهم آلهة . . .** ﴾ ، ثم سرعان ما عكفوا على عبادة العجل ، ثم تتابعت انحرافاتهم . . . الخ . . .

إذاً : أتيح لنا أن نلحظ كيف أنّ أقوال موسى الثلاثة (هلاك العدو ، الإستخلاف ، النظر فيما يعمل قومه بعد ذلك) قد انعكست إرهاصاً بما سوف تحدُث من وقائع يتحقق فيها هلاك فرعون فعلاً ، واستخلاف الإسرائيليين ، وفسادهم .

٢ ـ أمّا من حيث الأشكال البنائية ، فيمكن تصنيفها وَفْق ما يلي :

أ ـ البناء الأُفقــي

وهو أن تبدأ السورة بطرح موضوعٍ معيّن ، وتنتهي السورة بطرح نفس الموضوع . ومثالُه : سورة (المزمِّل) التي لحظناها قبل قليل حيث بدأت بالحديث عن قيام الليل وتحديد زمنه ﴿ **قم الليل إلاّ قليلاً نصفه أو أنقص منه قليلاً أو زد عليه** ﴾ وختمت السورة ـ بعد أن قطعت رحلة في موضوعات أُخرى ـ بنفس الحديث عن قيام الليل وتحديد زمنه حيث جاءت الآية الأخيرة بهذا النحو ﴿ **إنّ ربّك يعلم أنّك تقوم أدنى من ثُلثَي الليل ونصفه وثلثه . . .** ﴾ ومثلها سورة الواقعة التي تحدثت عن أصناف ثلاثة (بعد المقدمة) هم أصحاب السبق ، واليمين ، والشمال) وختمت بنفس التصنيف الثلاثي ﴿ **فأمّا إن كان من المقربين . . .** ﴾ ﴿ **وأمّا إن كان من أصحاب اليمين** ﴾ ﴿ **وأمّا إن كان من المكذبين . . .** ﴾ .

ب ـ البنـاء الطولي

وهو أن تبدأ السورة بطرح موضوع معيّن ، ثم تنتهي إلى خاتمته : حسب تسلسله طولياً ، ومثاله سورة (نوح) التي بدأت بالحديث عن إنذار نوح لقومه (قال يـا قوم إنّي لكم نذير مبين . . .) ثم قطعت رحلة في عرض هذا الإنـذار ومواجهتـه ، حتى انتهت إلى حادثة الطوفان ﴿ ممّا خطيئاتهم أغرقوا . . . ﴾ .

ج ـ البنـاء المقطعي

وهو أنّ تُطرَح السورة جملة من الموضوعات ، ثم تقف عند نهاية كـل قسم منها أو عند بدايـة قسم جديـد فتجعله محطة تـوقّف لتعود إلى المحـطة ذاتها بعـد أن تقطع رحلة ما ، وتتكرر هذه الرحلات ويتكرر الوقوف عند نفس المحطة . . . وهذا من نحو سـورة (المرسلات) حيث ينتهي كـل موضـوع من موضـوعاتهـا المختلفة عنـد مقطع يقـول : ﴿ ويل يومئذٍ للمُكذِّبين ﴾ :

على هـذا النحـو :

﴿ والمرسلات عرفاً الخ . . . . ويل يومئذٍ للمكذِّبين ﴾
﴿ ألم يهلك الأولين الخ . . . . ويل يومئذٍ للمكذِّبين ﴾
﴿ ألم نخلقكم من ماء مهين الخ . . . . ويل يومئذٍ للمكذِّبين ﴾
﴿ ألم نجعل الأرض كفافاً الخ . . . . ويل يومئذٍ للمكذِّبين ﴾
﴿ انطلقوا إلى ما كنتم به تكذبون . . . . ويل يومئذٍ للمكذِّبين ﴾
﴿ هذا يوم لا ينطقون . . . . ويل يومئذٍ للمكذِّبين ﴾

وهنـاك من المقاطـع ما يشكـل محطّة تـوقُّف بين كـل آيـة وأُخـرى ، مثـل سـورة (الرحمن) التي تتوقّف رحلاتها عند آية ﴿ فبأيّ آلاء ربّكما تُكذِّبان ﴾ . . .

وهنـاك أشكال متنوِّعـة من البنـاء (المقـطعي) فصَّلنـا الحـديث عنهـا في كتـاب آخر . . . .

٣ ـ من ناحية الأدوات الفنية

أمّا من حيث بناء السورة القائم على الأدوات الفنية أو العناصر الفنية مثل : العنصر الإيقاعي والصوري والقصصي الخ ، وصلة هذه العناصر بهيكل السورة : من حيث الوحدة العامة التي تطبعها ، فيمكن القول بأنّ هذه العناصر أو الأدوات الفنية ترتبط فيما بينها برباط عضويّ بحيث تتحقّق (وحدة عضوية) بين هذه العناصر ، . . . وهذا من نحو سورة (القمر) مثلاً حيث تحدَّثت هذه السورة عن قيام الساعة ﴿ **اقتربت الساعة . . . الخ** ﴾ ، ثم استُخدِمت العناصر الإيقاعية والصورية واللفظية والقصصية في إنارة هذا المفهوم ، فجاءت القصص تتحدّث عن كيفية الجزاء الدنيوي الذي لحق المكذِّبين ، وجاءت الصورة (أعجاز نخل منقعر ، هشيم المحتظر ، فطمسنا أعينهم الخ) مجانسة لشدّة العذاب ، وجاء التلويح باليوم الآخر ﴿ **بل الساعة موعدهم والساعة أدهىٰ وأمرّ** ﴾ تربط بين شدّة العقاب الدنيوي وكون العقاب الأخروي أدهىٰ وأمرّ ، وجاء العنصر الإيقاعي مجانساً لشدائد العقاب : حيث استخدم حرف (السين) (وهو ذو علاقة بالساعة) من حيث كونه حرف (استقبال) والساعة هي ظاهرة (استقبالية) ، مضافاً إلى ما تضمّنته لحرف (السين) ، كما جاءت أوصاف الجحيم متجانسة مع هذا الحرف ﴿ **ذوقوا مسّ سقر** ﴾ وحيث جاء تكرار هذا الحرف في سائر أوصاف الساعة وأهوالها مثل (سعر) (مس) (يسحبون) (مستطر) . . . وكلها بتجانس مع حرف الإستقبال .

إذاً : جاءت أدوات الفن متجانسة أيضاً مع موضوعات السورة وأهدافها ، مما أدرجناها ضمن مصطلح (الوحدة الفنية) التي تتحقق ضمن الوحدة العامة للنصّ .

وهذا كلّه فيما يتّصل بعنصر البناء في السورة القرآنية الكريمة . . .

وأمّا ما يتصل بعناصر السورة الأخرى فمنها :

* * *

العنصـــر القصصي

الملاحظ أنّ النص القرآني الكريم قد استخدَمَ العنصر القصصي بنحو ملحوظ :

مع أنّ أدب ما قبل الإسلام لم يَخبُر مثلَ هذا الفن كما أشرنـا إليه في حينـه . صحيـح أنّ الحضـارات المجـاورة : كتـابيّـين وإغـريقيـين وسـواهم خَـبَرت قصصـاً عن البـائـدين (الرسالات السابقة) وخَبَرت تجربة العمل الملحمي والمسرحي (الأغارقة) ، وصحيح أنّ البعض من عـرب مـا قبـل الإسـلام قـد سَمِـع دون أدنى شـك جـانبـاً من قصص الرسالات السابقة لا أقـلّ ، وهذا مـا نلحظه في بعض الإشـارات التي وردت في الشعر الجـاهلي ، بـل أنّ القرآن الكـريم نفسه يُؤكِّـد هذا الجـانب حينما يصرّح بـوضوح بـأنّ الجـاهليين ـ كتـابيّين وغـيرهم ـ كانـوا يسـألـون النبي (ص) عن شخصيـات المـاضـين والحوادث المختلفة التي رافقتهم مثل ﴿ ويسألـونك عن ذي القـرنين . . . ﴾ فضـلاً عن أنّ بعض الأقـوام البائـدة كانت آثـارها عـلى مَرأىٰ من الجـاهليين الـذين طالب القـرآن الكريم منهم أن يتّعظوا بها . . . . كل أولئك يدلنا على أنّ أُدباء قبل الإسـلام خَبَروا ـ لا أقل ـ سماع القصص ، بيـد أنّ ذلك لم ينسحب عـلى نتاجهم ، كـما لم ينسحب حتى على العصور الإسلامية إلاّ بنحو نادر مطبوع بعدم النضج : إذا قيس بنضج الشعر والخطابـة والرسائل مثلاً . . . لذلك عندما رَكّز القرآن على هذا الجانب يكون بـذلك قـد (تفرّد) ـ كما تفرّد في الأشكال البنائية التي لحظناها ـ في صياغة هذا العنصر ، وهي صياغـة نجد أنّ العصر الحديث ـ كما أشرنا من قبل ـ قد أُتيح له مؤخّراً أن يتـطوّر إلى بعض التقنيات القصصيـة التي استخدمهـا القرآن الكـريم في توصيـل مبـادىء الـرسـالـة إلى المجتمـع البشري .

المهم ، أنّ القصة القرآنية قد استخدمت عنصراً موظّفاً لإنارة السـورة الكريمـة ، عـدا بعض السـور التي تمخّضت للقصـة مثـل سـور (يـوسف ، نـوح ، أبي لهب ، الفيل . . . .) إلاّ أنّها ـ في الواقـع ـ لم تتجاوز الـوظيفة الفكـرية التي تـوفّرت عليهـا في سائر السور . فقصة أصحاب الفيل مثلاً سردت في سياق الحديث عن قريش التي وقفت محاربة للرسالة ، حيث تحدّث النصّ القرآني بعد ذلك في سورة أُخرى عن قـريش ونِعَم الله تعالى عليها ، مـطالبـاً إيّـاهم أن يعبدوا ربّ هـذا البيت الذي حفـظه الله من هجوم أصحـاب الفيل ، . . . أن يعبـدوا ربّ هذا البيت الـذي أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف . . . ولا أدلّ على ذلك من أنّنا مطالبون بدمج كل من السورتـين في الصلاة ، ممـا يفصـح ذلك عن أنّ القصـة سردت في سياق فكـرة أُخرى كـما قلنـا . . . والأمـر نفسـه

بالنسبة إلى أكبر سور القرآن ـ قياساً مع أصغرها وهي سورة الفيل ـ ونعني بها سورة يوسف حيث إنّ مقدمتها وخاتمتها أشارت إلى الهدف الفكري من ذلك .

وأيّاً كان ، فإنّ مجيئها في سور كبار مثل البقرة ، آل عمران ، الخ ، وفي سور متوسطة مثل : القصص ، الأنبياء ، الخ وسور قصار مثل : الفجر ، الشمس الخ . . . يدلنا على أنّ القصة ـ ومثلها الصورة والإيقاع وسائر مكوّنات النص ـ قد وُظِّفت لإنارة السورة الكريمة ، . . . ففي سورة البقرة التي تُعَدّ أكبر سور القرآن نجد مثلاً أنّ مجموعة من القصص و (الحكايات) قد وُظِّفت لإنارة أحد أفكار السورة وهو (قضية الإماتة والإحياء من قبل الله تعالى) ، فجاءت حينئذٍ قصص ذبح البقرة وإحيائها ، وتقطيع الطيور وإحيائها ، وإماتة الذي مرّ على قرية وهي خاوية على عروشها وإحيائه بعد مائة سنة ، وقصة إبراهيم مع نمرود الذي زعم أنّه يُحيي ويُميت ، وقصة الذين قال لهم الله موتوا ، ثم أحياهم ، . . .

جاءت كل هذه القصص تحوم على الفكرة المشار إليها ، وهو أمر يكشف عن جانب كبير الأهمية من جوانب بناء السورة القرآنية الكريمة وخضوعها لهيكل عماري مُعجِز ومُدهِش ومثير ومُحكَم . . .

* * *

في ضوء ما ذكرناه ، نحاول الآن الوقوف سريعاً عند عناصر القصة القرآنية الكريمة المُوظَّفة لإنارة السورة :

١ ـ شكليــــاً

لا نتوقع أن تصبح القصة القرآنية ـ كما هو طابع القصة الأرضية ـ متماثلة مع الشكل « التقليدي » ، أو « النفسي » ، أو « الموقفي » ، أو « الشكل المضاد » ، وغيرها من الأشكال القصصية التي قَطعَتها الأرض قديماً وحديثاً ، بقدر ما نتوقع أن نواجه شكلاً (متفرّداً) كما هو طابع الإعجاز القرآني . . . لذلك سوف نتحدّث عنها ـ وحتى عندما نتحدث عن القصة البشرية ـ بلغة إسلامية تُعنىٰ بالفن من حيث توظيفه فكرياً ، وفي مقدمة ذلك : القصّ العملي أو الواقعي الذي حدث أو يحدث لاحِقاً ، وليس

القصّ المصطنع الذي يختلق الأحداث والشخصيات والبيئات والمواقف ويخضعها لما هو (ممكن) أو (ممتنع) بل القص الذي يقتطع من الواقع شريحةً خاصة ، وينتخب منها ما يتوافق والفكرة التي يستهدف توصيلها . . .

المهم ، أنّ أول ما نقف عنده من القصة القرآنية هو :

من حيث العرض : سلكت القصة القرآنية كلاًّ من الأشكال الآتية في عرضها للأحداث والشخصيات والمواقف :

١ ـ **السرد الخالص** : أي : عرض القصة من خلال الوصف والتحليل ، مثل ﴿ أَلَم ترَ كيفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحابِ الفيلِ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُم في تَضليلٍ وأَرسَلَ عليهم طَيراً أَبابيلَ تَرْميهِم بِحِجَارَةٍ من سجّيل فَجَعَلَهُم كَعَصْفٍ مَأْكُول ﴾ .

٢ ـ **السرد والحوار** : أي : عرض القصة من خلال الوصف ، والمحادثة بين شخصَين أو أكثر ، مثل ﴿ واتل عليهم نبأ ابني آدم ، إذ قربا قرباناً فتقبّل من أحدهما ولم يتقبّل من الآخر ، قال :
لاقتلنّك .
قال : إنّما يتقبّل الله من المتّقين ﴾ .

٣ ـ **الحوار الخالص** : أي : عرض القصة من خلال المحادثة بين شخصَين أو أكثر ، مثل ﴿ إذ قال الحواريون : يا عيسى بن مريم ، هل يستطيع ربّك أن ينزل علينا مائدة من السماء ؟

قال : اتّقوا الله إن كنتم مؤمنين .
قالوا : نريد أن نأكل منها وتطمئن قلوبنا . . .
قال عيسى بن مريم :
اللهم أنزل علينا مائدة . . .
قال الله :
إنّي منزلها عليكم ، فمن يكفر منكم . . . الخ ﴾ .

٤ ـ **الحوار الداخلي** : أي : عرض القصة من خلال المحادثة التي يوجهها

الشخص إلى نفسه ، مثل سورة الجن التي بدأ أبطالها يقصّون قضية إيمانهم على هذا النحو : ﴿ إنّا سمعنا قرآناً عجباً * يهدي إلى الرشد فآمنا به ولن نشرك بربّنا أحدا * وأنّه تعالى جدّ ربّنا ما اتّخذ صاحبة ولا ولدا * وأنّه كان يقول سفيهنا على الله شططا * وأنّا ظننا أن لن تقول الإنس والجن على الله كذبا * وأنّه كان رجال من الإنس يعوذون برجال من الجن فزادوهم رهقا * وأنّهم ظنوا ـ كما ظننا ـ أن لن يبعث الله أحدا * وأنّا لمسنا السماء فوجدناها مُلئت حرسا شديداً وشهبا * وأنّا كنا نقعد مقاعد للسمع ، فمن يستمع يجد له شهاباً رصدا * وأنّا لا ندري أشر أريد بمن في الأرض أم أراد بهم ربّهم رشدا * وأنا منّا الصالحون ، ومنّا دون ذلك كنّا طرائق قددا * وأنا ظننا أن لن نعجز الله في الأرض ولن نعجزه هربا الخ ﴾ .

فالقصة تمضي على هذا النحو الذي يتحدث أبطال الجن من خلاله عن قضية إيمانهم بالإسلام ، وتصوراتهم عن الشيطان وعلاقتهم به ، والإنس وعلاقتهم بالجن ، واستراقهم السمع واحتجازهم الآن عن ذلك ، وقصورهم عن إدراك هذه التجربة الجديدة للبشرية ، واختلاف مذاهبهم التي يصدرون عنها الخ . . .

والمُسوِّغ الفني لهذا النمط من العرض (الحوار الداخلي) والأنماط الأخرى (السرد ، السرد والحوار ، الحوار الخارجي) يتمثّل في طبيعة السياق الذي يفرض نمطاً دون الآخر ، فقصة الحوار الداخلي : فرضتها طبيعة تجربة الجن حيث يُجسِّدون عنصراً غير مرئي ، وغير مُهَيَّأ لأن يتحدث مباشرة مع العنصر البشري ، مضافاً إلى أنّ ترك البطل يتحدث عن نفسه بلسانه ذاته في تجربة داخلية تتعلق بمواجهته شيئاً جديداً ، وبمواجهته لرسالة من قِبَل الله تعالى ، وبمواجهته كلامه تعالى ، وبمواجهته نزول ذلك على عنصر بشري ، . . ثم ما يستتبع مثل هذه المواجهة من تأمُّل وتقليب نظر واندهاش وتساؤل مع النفس : كل هذه المستويات تفرض على القصة أن تصاغ وَفْق الحوار الداخلي) المفصح عن طبيعة التجربة التي واجهها عنصر (الجن) .

والأمر نفسه بالنسبة لسائر أشكال (العرض) الأخرى . . . ففيما يتصل بالعرض القائم على (الحوار الخارجي) وحده : دون أن يتخلله حوار داخلي أو دون أن يقترن بعنصر (السرد) ، نجد أنّ قصة « المائدة » تقوم بطبيعتها على اقتراح تجريبي يتقدم به

الحـواريون إلى عيسى (ع) ، وعيسى لا بـد أن يرفض أو يجيبهم عـلى ذلك ، ومن ثَم في حالة التحفُّظ ـ حيث قال اتّقوا الله إن كنتم مؤمنين ـ وفي حالة إجابتـه ، لا بدّ أن يتـوجّه إلى السماء ، ولا بدّ أن تجيبه السماء وتتحفَّظ في ذلك : كل هذا يتطلّب حواراً مع أطراف ثلاثة : الحواريين ، عيسى ، السماء ؛ ما دام الموضوع متعلِّقاً باقتراح ـ كما قلنا ـ .

كذلك بالنسبة للمُسوِّغ الفني لمجيء العرض القصصي (سرداً) خالصاً ، فقصـة الفيل جاءت في سياق تذكّر قريش والإسلاميين بنعم الله تعالى ، أما بالنسبة لقريش فإنّ النصّ استهدف تذكّرهم بأنّ السـماء التي أرسلت طيراً أبـابيل بمقـدورها أن تصنـع ذلك حيال قريش : العدو الجديد . وبالنسبة للإسلاميين : تريد أن توحي لهم أنّ السماء التي أبادت العدوّ القديم بمقدورها أن تبيد العدو الجديد أيضاً . . . فاستدعى ذلـك التذكـير عمليّـة (سرد) مباشر من كـلام الله تعالى : نـظراً لعدم دخـول الأطـراف في مـواجهـة مباشرة . . .

وأمّا بالنسبة للعرض القـائم على « السرد والحـوار » ـ وهو غـالبية القصص ـ فـإنّ طبيعة الغالبية من تجارب الحياة تقوم على هذين العنصرَين ، فَـابْنا آدم اللذان تُقبِّـل من أحدهما القربان ولم يُتقبَّـل من الآخر : يتـطلّب عرض قضيتهـما (سرداً) يشرح حيثيات القضيـة ، وقضية محـاولة قتـل أحدهمـا لأخيه ـ وهي قـائمة عـلى نزعـة الحسـد التي قلّما يستطيع الإنسان أن يكتمها ـ تدفع القاتل بتهديد أخيـه ، والمقتول لا بـدّ أن يدافـع عن نفسـه وأن ينصح أخـاه ، وحينئذٍ يتـطلّب الموقف حـواراً يردّ بـه الأخ المؤمن عـلى أخيـه الكافر . . .

إذاً : جاءت أشكال العرض المختلفة بناءً على متطلبات السياق ، كما أوضحنا .

* * *

إنّ كلّاً من « السرد والحوار » بالنحو الذي لحظنـاه قد ارتبط بـ (هيكـل القصّة) الـذي يتّخذ واحـداً من الأشكال الأربعـة . . . أمّـا السرد والحـوار بصفتيهـما جُـزءاً أو عُنصراً من الهيكل القصصي ، فهما يتّخـذانِ نفس المسوغـات التي لحظنـاها : من حيث خضوعهما للسياق . . . فالحوار الداخلي مثلاً قد يتطلّبه موقف خـاص من مواقف القصّ دون غيره من المواقف ، وهذا من نحو (قصة الأبرار) التي وردت في سورة الدهر حيث

تكفّلت هـذه القصة بـرسم البيئة الأخـروية : نفسيـاً وماديـاً (كما سنشـير إلى ذلـك في حينه) . . .

لقد بدأت هـذه القصة : عـرض البيئة الأخـروية عـلى هذا النحـو ﴿ **إنّ الأبرار يشربون من كأس كان مزاجها كافـورا * عيناً يشرب بها عباد الله يفجـرونها تفجيرا * يوفون بالنذر ويخافون يوماً كـان شرّه مستطيرا * ويـطعمون الـطعام عـلى حبّه مسكينـاً ويتيماً وأسيرا * إنّما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاء ولا شكورا . . .** ﴾ .

ما يُعنينا من هذه البداية القصصية التي ارتدت من بيئة الجنـة إلى البيئة الـدنيويـة لسبب فني نذكره في حينه ، قد تضمنت الآية الأخيرة منها (حواراً داخلياً) هو :

﴿ **إنّما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاء ولا شكورا** ﴾ هذه المحاورة أجراها النص القـرآني الكـريم عـلى لسـان بـطل القصـة (عــليّ وفـاطمــةَ والحسن والحسـينِ عليهم السـلام ، حسب ما أجمـع المفسّرون عليه ، حـين قدّمـوا إفـطارَهم إلى المسكـين واليتيم والأسير في الأيام الثلاثة المنذورة صوماً) ، والمهم أنّ الأبطال حينما قالوا : ﴿ **إنّما نـطعمكم لوجـه الله . . .** ﴾ لم يوجِّهـوا هذا الكـلام إلى المسكين واليتيم والأسـير : كما ذكـرت النصـوص المفسّرة ، بـل عـرف الله ذلـك في قلوبهم ، فنَقَلهـا عـلى ألسنتهم في القصـة . . . وهذا يعني (إذا أردنـا أن نستخدم اللغـة القصصية) إنّ هـذا الكلام هـو (حوار داخلي) يتحدّث به المرء مع نفسه . وبكلمة أُخرى (إذا أردنا أن نستخدم اللغة النفسيـة) : إنّــه مجـرد (تفكير) بصفـة أنّ (الفكر) هـو (لغة) أيضـاً ولكنهـا غـير (منـطوق) بهـا . . . وكلنـا يعـرف نشـأة (القصـة النفسيـة) في مـطالـع هـذا القـرن واستخدامها المعرفة النفسية المُتّصلة بالعمليـات اللاشعـورية (مثـل الأحلام ، تـداعي الأفكار . . . الخ) واستثمارها ـ فنياً ـ في صياغة (الحوار الداخلي) الـذي قد تقـوم عليه رواية كاملة : حيث يُسمَح لبطل القصة بأن يـرسل (أفكـاره) وِفْق (التداعي) الـذي تفـرضه تجـارب البطل . والمهم ، أنّ بـطل قصة الأبـرار ، قد أُجرِيَ على لسـانه هـذا الكلام ﴿ **إنّما نـطعمكم لوجـه الله . . .** ﴾ بصفته مجـرد (تفكير) أو إحسـاس داخلي أو قناعة بمبدإ يحياه الإنسان في ذهنه فيتصرف وَفْقَ هذا المبدأ : كـما لو فـرضنا أنّ أحـداً منّا ناولَ فقيراً بعض النقود : إحساساً منه بالواجب ، . . . فهذا الإحساس نفسه هو (لغـة

غير منطوقة) لا يمكن ترجمتها إلى الآخرين إلّا من خلال صياغتها (حواراً داخلياً) بالنحو الذي لحظناه في فقرة ﴿ إنّما نطعمكم . . . ﴾ ، . . . إذاً : الموقف النفسي لبطل القصة فَرَضَ مثل هذا الحوار الداخلي : ما دام البطلُ لم يُوجِّه كلامَه إلى المسكين واليتيم والأسير ، لا لأنّ النصوص المفسّرة قد ذكرت ذلك فحسب ، بل لأنّ منطق القصة ذاته يُحدِّد ذلك أيضاً ، لأنّ قول البطل بعد ذلك ﴿ لا نريد منكم جزاء ولا شكورا ﴾ ، هذا القول نفسه يتنافىٰ مع فرضيّة الكلام المُوجَّه إليهم ، لأنّ توجيه الكلام نفسه هو رغبة في تَسلُّم الشكر كما هو واضح ، لذلك يتعيّن أن يكون هذا الكلام (حواراً داخلياً) ، ومن ثَم فإنّ طبيعة المبدأ الذي يمارسه الإنسان في العمل الخالص لله تعالى ، يفرض على صاحبه ألّا يظهره بل يحياه داخلياً فحسب .

وإذا كان السياق المذكور قد فرض أمثلة هذا الحوار الداخلي الذي يُجسِّد (فكراً أو شعوراً بشيء) ، فإنّ هناك سياقات تفرض نوعاً آخر من الحوار الداخلي يُجسِّد « مخاطبة الذات » ، وليس مجرد التفكير أو الإحساس ، . . وهذا مثل مخاطبة مريم (ع) لذاتها ﴿ يا ليتني متّ قبل هذا وكنت نسياً منسيا ﴾ فالمُسوِّغ لهذا النمط من الحوار هو : مواجهة البطل لتجربة خاصة تضطره لمخاطبة ذاته بأمثلة هذا الكلام الداخلي .

* * *

أمّا بالنسبة لمسوّغات « الحوار الخارجي » في جزء من القصة ، فإنّ الموقف أو السياق يفرض مثل هذا المسوّغ ، ما دمنا نعرف أنّ وظيفة الحوار متنوعة مثل : كشف الأحداث وتطورها ، كشف الأسرار للشخوص ، الخ ، . . . ففي قصة موسى والخِضر مثلاً ، كان لا مناص لموسى من أن يوجّه سؤالاً إلى الخِضر حينما وجده يخرق السفينة أو يقتل الصبي : نظراً لخطورة العمل الذي يبدو ـ في ظاهره ـ غير مسموح به عبادياً ، لذلك اضطرّ موسى أن يحاور الخِضرَ قائلاً : ﴿ أخرقتها ، لتغرق أهلها ؟ ﴾ واضطرّ إلى أن يخاطبه ﴿ أقتلت نفساً زكيّة بغير ذنب ؟ ﴾ ، كما أنّ الخِضر اضطرّ أن يجيبه في نهاية المطاف على أسئلته : نظراً لأنّ سياق القصة هو : تَعَلُّم موسى من الخِضر ، ولا بد حينئذٍ من محادثته : ليتحقق الهدف المشار إليه .

طبيعياً لا تنحصر مسوّغات الحوار الجزئي في القصة في حالات الضرورة التي لا

مناص منها كالنموذج المتقدِّم ، بل أنّ جعل المتحاورين يكشفون بأنفسهم عن الحقائق يظل أشدّ إمتاعاً للقارىء من جانب وأشدّ إقناعاً من جانب آخر ، . . . فقد كان من الممكن ـ في قصة أهل الكهف ـ أن تعتمد القصة عنصر (السرد) فنقول عن انبعاثهم وجهلهم بمدة مكوثهم « أنّهم بُعِثوا دون أن يَعرفوا مدّة اللّبث وأنّهم بُعِثوا بنقودهم إلى المدينة لشراء الطعام الزكي وهم خائفون من أن يفتضحوا الخ . . . » كان من الممكن أن يتمّ نقل هذه الحقائق (سرد) ، إلاّ أنّ جَعْلَهم (يتحاورون) يظل أشدّ إمتاعاً بالنسبة إلى القارىء الذي يريد أن يتعرَّف على تفصيلات الموقف وطبيعة تصرفاتهم وطريقة تفكيرهم ومستوى أحاسيسهم بعنصر الزمن الخ . . . لذلك جعلهم يتحاورون على هذا النحو الممتع : ﴿ **قال قائل منهم : كم لبثتم ؟ قالوا : لبثنا يوماً أو بعض يوم . قالوا : ربّكم أعلم بما لبثتم ، فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيّها أزكىٰ طعاماً فليأتكم برزق منه ، وليتلطّف ولا يشعرن بكم أحدا . . .** ﴾ إنّ هذا الحوار يكشف عن مدى توجُّسهم ودرجة خوفهم من الفضيحة كما يكشف درجة إحساسهم بالزمن واختلاف هذا الإحساس من شخص لآخر حتى أنّ أحدهم خُيِّل إليه أنّه يوم أو بعض يوم ، في حين لم يمتلك آخر أيّ إحساس بتحديده بل تركه إلى الله تعالى . . . .

إذاً : الحوار الخارجي هو الذي جعل التعرُّف على مستويات التفكير والإحساس عند أبطال الكهف : محدّداً بالشكل الذي لحظناه . . .

* * *

وَنَدَع الحوار الخارجي ، لنقف مع نمط آخر من المحاورة التي تتم بين السماء وبين البطل ، وهي محاورات يمكن أن تُنسَب إلى ما هو (خارجي) من الحوار ويمكن أن تُنسَب إلى ما هو (داخلي) منه ، فالإنسان قد يَتوجَّه إلى الله تعالى دون أن ينطق بكلام ، وقد يَتوجَّه وهو (يدعو) ، وقد يتوجّه بفؤاده فحسب . . . هذه المستويات من التوجه تجعل لهذا النمط من الحوار : تميّزه عن الحوار الداخلي والخارجي . . . ومسوغات هذا النمط من المحاورة من الوضوح بمكان لا نجد من خلاله الحاجة إلى بسط الكلام فيه ، بيد أنّ ما ينبغي لفت النظر إليه أنّ المحاورة مع السماء تأخذ أكثر من

شكل ، منها : أن يتم من طرف واحد مثل محاورة أهل الكهف ﴿ **فقالوا : ربّنا آتنا من لدنك رحمة وهيِّء لنا من أمرنا رشدا** ﴾ وحينئذٍ تظل مثل هذه المحاورة : (انفرادية) ، تفرضها طبيعة العلاقة بين البطل العادي وبين الله تعالى . أمّا إذا كان البطل غير عادي مثل : الملائكة والأنبياء ، فإنّ المحاورة مع الله تعالى تكون ثنائية مثل محاورة الملائكة في قضية آدم :

﴿ **وإذ قال ربّك للملائكة : إنّي جاعل في الأرض خليفة .**
قالوا : أتجعل . . . .
فقال : سبحانك لا عِلْم لنا . . . . ﴾ .
أو مثل محاورة زكريا :
﴿ **قال : ربِّ اجعل لي آية . . .**
قال : آيتك ألّا تكلّم الناس ثلاث ليال سويا . . . ﴾ .

وأهميّة هذا الفَرز بَين المحاورة الانفرادية والثنائية لا تنحصر في مجرد طبيعة العلاقة التي تسمح للعادي من الأبطال القصصِيين إلّا بالمحاورة الانفرادية وغير العاديين إلّا بالمحاورة الثنائية فحسب ، بقدر ما ينعكس هذا الفارق بينهما على تكييف الصياغة القصصية وَفْقَ مستويات من الحوار والسرد : يتعين الوقوف عندها . . . ففي قصة موسى التي وردت في سورة يونس نجد أنّ (فرعون) مثلاً يقول ـ في حالة الغرق : ﴿ **آمنتُ أنّه لا إله إلّا الذي آمنَتْ به بنو إسرائيل وأنا من المسلمين** ﴾ فيجيء الجواب : ﴿ **الآن وقد عصيت قبل وكنت من المفسدين** ﴾ ويجيء الجواب أيضاً ﴿ **فاليوم ننجيك ببدنك لتكون لمن خلفك آية . . .** ﴾ ، إنّ فرعون ـ عادِيٌّ بطبيعة الحال ـ لكن بالرغم من ذلك نلاحظ أنّ هذه المحاورة جاءت من قِبَل السماء ، . . . وإذا كانت المحاورة الأولى (وهي : الآن وقد عصيت) هي كلام جبرئيل لفرعون كما ورد نصّ تفسيري عن أهل البيت (ع) بذلك ، فإنّ المحاورة الأُخرى وهي : ﴿ **فاليوم ننجيك ببدنك . . .** ﴾ تظل كَلاماً من الله تعالى دون أدنى شك . . . وبالرغم من أنّ جبرئيل (ع) هو الواسطة بين الله والعبد ، فإنّه (ع) بالنسبة للمحاورة الأُولى تبرّع بها دون أن يُؤمَر بذلك (وَفْقَ النص التفسيري) ، أمّا بالنسبة إلى المحاورة الأُخرى ، فإنّ النصوص ساكتة عن ذلك ، لكن : يمكننا في ضوء التذوق الفني الصرف أن نقول : بأنّ

مخاطبة الله لفرعون تمّت على نحو (المجاز) وليس على نحو الوساطة من قبل جبرئيل (ع)، وهذا يعني أنّ السياق قد يفرض محاورة السماء (مجازاً) مع العبد : فاسقاً كان أم مؤمناً ، . . . وهذا ما نجده مثلاً في قصة المائدة ، حيث جاء جواب السماء لعيسى (ع) عندما طلب نزول المائدة ﴿ **قال الله : إنّي منزلها عليكم ، فمن يكفر بعد منكم فإنّي أُعذّبه عذاباً لا أُعذّبه أحداً من العالمين** ﴾ . . . .

وعلى أمثلة هذا المجاز يمكننا أن نلحظ مطلق الخطابات التي يوجهها الله تعالى إلى العبد من نحو ﴿ **يا أيّها الذين آمنوا** . . . ﴾ ونحو ﴿ **قل : أعوذ بربّ الفلق** . . . ﴾ .

لكن : خارجاً عن اللغة المجازية ، فإنّ الخطاب أو المحاورة الانفرادية التي يوجّهها البطل ، تظل الإجابة عليها (سرداً) وليس (محاورة) ، وهذا من نحو الجواب الذي جاء عقب المحاورة التي توجّه بها أبطال أهل الكهف (في قولهم : ﴿ **ربّنا آتنا من لدنك رحمة** ﴾) حيث جاء (سرداً) على هذا النحو (﴿ **فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا** ﴾ ، والمُسوّغ الفني لمجيء الجواب (سرداً) وليس (محاورة) هو : طبيعة العلاقة بين الأفراد العاديين وبين السماء : كما قلنا ، إلاّ في السياقات الاستثنائية التي تُتحدّد مجازاً وليس حقيقة .

طبيعياً ، قد يجيء الجواب (حتى بالنسبة إلى غير العاديين مثل الملائكة والأنبياء) سرداً أيضاً ، إلاّ أنّ (السرد) يجيء بناء على متطلبات السياق وليس بسبب نمط العلاقة التي تسمح بالمحاورة الثنائية ، ففي قصص زكريا (ع) مثلاً ، نجد أنّ المحاورة تتم (ثنائياً) في طلبه الذّريّة ، وتتم (انفرادياً) وتتم (ثلاثياً) ، ففي سورة الأنبياء يتم التحاور (انفرادياً) ﴿ **وزكريا إذ نادى ربّه : ربّ لا تذرني فرداً** ﴾ وجاء الجواب (سرداً) ﴿ **فاستجبنا له ووهبنا له يحيى** ﴾ . . . وفي سورة مريم تتم المحاورة (ثنائياً) ﴿ **يا زكريا : إنّا نبشّرك** . . . ﴾ . . . ، وفي سورة آل عمران يجيء التحاور (ثلاثياً) ﴿ **فنادته الملائكة وهو قائم يُصلّي في المحراب : إنّ الله يبشّرك بيحيى** ﴾ . . . .

إذاً : السياق هو الذي يحدّد ما إذا كان الموقف يتطلب جواباً من الله تعالى ، أو سرداً ، أو وساطة : كما لحظنا بالنسبة إلى قصة زكريا التي وردت في سورة آل عمران ، حيث جاء عنصر (الملائكة) طرفاً ثالثاً في المحاورة (علماً بأنّ المَلَك يظل هو الواسطة

حتى في حالة المحاورة الثنائية ، كل ما في الأمرِ أنّ النصّ ـ لأسباب فنية ـ يعرض حيناً وساطة المَلَك ، ويحذفها في الغالب : كما لحظنا) .

* * *

لقد وقفنا لحدّ الآن عند ظواهر الحوار بنمطَيْه ؛ الداخلي والخارجي ، من حيث كونهما هيكلا أو جزء من القصة ، . . . أمّا الآن فنقف عند الهيكل القصصي القائم على عنصرَي الحوار والسرد معاً ، أو السرد وحده : من حيث مستوياتها التي توفّر عليها القصص القرآني الكريم .

أمّا السرد الخالص ، فيجيء غالباً في القصص القصيرة جداً : مستقلة كانت (مثل قصَص ، الفيل ، أبي لهب) أو ضمن السور (مثل قصَص سورة الفجر حيث وردت ثلاث قصص ، اثنتان منها لم تتجاوز الآية ، وواحدة منها تتضمن ثلاث آيات ﴿ **ألم تر كيف فعل ربّك بعاد * أرم ذات العماد * التي لم يخلق مثلها في البلاد * وثمود الذين جابوا الصخر بالواد * وفرعون ذي الأوتاد * الذين طغوا في البلاد فأكثروا فيها الفساد * فصبّ عليهم ربّك سوط عذاب * إنّ ربّك لبالمرصاد** ﴾ ، . . . .

فالملاحَظ أنّ قِصَر القصة لا يسمح لها بعنصر « الحوار » الذي ينهض غالباً بتفصيلات الموقف ، إلاّ نادراً : ومع ذلك فإنّ الحوار قد يتخلل كثيراً من القَصص القصيرة حسب متطلبات السياق . . .

فلو وقفنا مثلاً عند سورة الأنبياء للحظنا أنّها تعرض لقَصَص موسى ، هارون ، إبراهيم ، داود ، سليمان ، لوط ، أيوب ، إسماعيل ، إدريس ، ذي الكفل ، ذي النون ، زكريا ، مريم ، إسحاق ، يعقوب ، عيسى ، يحيى لقَصَص سبعة عشر نبياً : بعضها ـ (وهي قصة إبراهيم) ـ تكاد تضارع المساحة التي احتلتها سائر القَصص ، وبعضها جاء مجرد إشارة للإسم (يحيى ، عيسى ، إسحاق ، يعقوب) وبعضها مجرد إشارة للعِظة ﴿ **ولقد آتينا موسى وهارون الفرقان وضياء وذكراً للمتقين** ﴾ وبعضها مجرد عرض لحادثة أو موقف واحد مثل الضرّ بالنسبة لأيوب ، وظلمات الحوت بالنسبة ليونس ، والذريّة بالنسبة لزكريا . . . لكن حتى في هذا النطاق نجد تخلل (الحوار) في هذه القَصص متحققاً وذلك لأنّ السورة كانت في صدد سرد المعطيات لهم واستجابة

السماء لمطالبهم حيث جاءت عبارة (نادىٰ) مثلاً : تعبيراً عن الطلب (وهو عنصر حواري) وهذا من نحو ﴿ وأيّوب إذ نادىٰ ﴾ ﴿ ونوحاً إذ نادىٰ ﴾ ﴿ وزكريا إذ نادىٰ ﴾ . . . فسياق (المناداة) يفرض عنصر (الحوار) كما هو واضح . . .

إذاً : تظل قضية (السرد) أو (الحوار) وغلبة أحدهما على الآخر محكومة بالسياقات التي تَرِدُ فيها القَصص . . . وخارجاً عن ذلك ، فإنّ القصة السردية تظل متسمة بطابع القِصَر لما سبق أن قلناه من أنّ قِصَر القصة لا يسمح لها بتخلل الحوار . . . . وهذا على العكس تماماً من القَصص التي يكبُر حجمها : حيث يتخللها عنصر الحوار بشكل ملحوظ . . .

* * *

وبما أنّنا وقفنا عند القَصص الحوارية غالباً ، حينئذٍ نعرض الآن : طابع القَصص التي جمعت بين الحوار والسرد بغضّ النظر عن غلبة أحدهما على الآخر ، حيث نستهدف من هذا العرض إبراز الهيكل القَصصي الذي يحتشّد بطوابع فنية بالغة الإثارة والدهشة ، ونقف عند قصّتين هما : قصة « نوح » (في سورة نوح) وقصة (مؤمن آل فرعون) في سورة « المؤمن » . . .

البنـــاء القَصصي

يقوم بناء القصة على نفس الأشكال البنائية التي لحظناها عند حديثنا عن هيكل السورة القرآنية الكريمة . لذلك لا نتحدث عن هذا الجانب القَصصي هنا ، بل نعرض للهيكل القَصصي من حيث عنصر الحوار والسرد (أي : الشكل الذي تعرض القصة من خلاله) . . .

الملاحَظ أنّ بعض القَصص القرآني ينتظمه نمط من العرض القائم على الحوار المتداخل بنحو ممتِع ومدهِش ، وهذا مثل سورة نوح التي بدأت بسرد يقول :

﴿ إنّا أرسلنا نوحاً إلى قومه أن أنذر قومك من قبل أن يأتيهم عذاب أليم ﴾ . . هذا السرد يُعَدّ مجرد أداة وصل في القصة الحوارية ، لا يتكرر إلاّ في المقدمة أو الوسط أو

النهاية ، أو يُعَدّ كما في القَصص المستقلة (قصة يوسف مثلاً حيث بدأت بمقدمة تعريف غير قصصية وختمت بمثلها) . . .

المهم ، أنّ سورة نوح بعد مقدمتها التعريفية بدأت على هذا الشكل الحواري :

﴿ **قال : يا قوم إنّي لكم نذير مبين . . . .** ﴾

﴿ **قال : ربّ إنّي دعوت قومي ليلاً ونهاراً . . . .** ﴾

هنا يعقب النص على محاورة نوح ، ليضيف إليها ظواهر إبداعية أخرى يبدو أنّ نوحاً لم يُؤمَر بها وهي :

﴿ **ألم تَروا كيف خلق الله سبع سموات طباقاً . . . .** ﴾

ولكننا ـ كما سنوضح ـ نحتمل أن تكون هذه الفقرات استمراراً لمحاورة نوح ، وليست تعقيباً من النص ، ثم يتابع نوح محاورته ، فيقول :

﴿ **قال نوح : ربّ إنّهم عصوني . . .**

هنا يعقب النص بفقرة واحدة ، فيقول : ﴿ **ممّا خطيئاتهم اغرقوا ، فادخلوا ناراً فلم يجدوا لهم من دون الله أنصاراً** ﴾ .

ثم يتابع نوح محاورته ، فيقول (مُنهياً بذلك القصة) :

﴿ **وقال نوح : ربّ لا تذر على الأرض من الكافرين ديارا . . . .** ﴾

إنّ هذا النمط من العرض أو البناء القصصي يُعَدّ شكلاً خاصّاً متميزاً عن غالبية القَصص القرآني . . . فالقصة تقوم أولاً على حوار متداخل يتجه به البطل إلى الناس من جانب ، وإلى الله تعالى من جانب آخر ، إنّه يخاطب قومه أولاً (بناء على المهمة التي كلّفه الله تعالى بها) قائلاً : ﴿ **يا قوم إنّي لكم نذير مبين** ﴾ مطالباً إيّاهم بعبادة الله ، مُلوِّحاً لهم بالغفران . . ثم يتجه نوح إلى الله ، فينقل له أُسلوب تعامله مع القوم وردود فعلهم حيال الإنذار ، فيقول : ﴿ **ربّ : إنّي دعوت قومي ليلاً ونهاراً الخ** ﴾ موضِحاً أُسلوب تعامله ﴿ **ثمّ إنّي دعوتهم جهارا** ﴾ ﴿ **ثم إنّي أعلنت لهم** ﴾ ﴿ **فقلت : استغفروا . . .** ﴾ مبيّناً معطيات الله تعالى لهم ﴿ **يرسل السماء عليكم مدراراً** ﴾

ويمددكم بأموال وبنين ـ إلى قوله ـ وقد خلقكم أطوارا ﴾ هنا يقول المفسرون : إنّ النصّ الذي أعقب كلام فرعون ﴿ **وقد خلقكم أطوارا** ﴾ هو من كلام الله تعالى ، ونعني به الآيات الست ﴿ **ألم تروا كيف خلق الله سبع سماوات طباقا ـ إلى ـ لتسلكوا منها سبلاً فجاجا** ﴾ ، ولكننا ـ نحتمل فنيّاً ـ أن يكون هذا الكلام لنوح نظراً لاتّساقه مع الكلام السابق الذي يتحدث عن الظواهر الكونية ، ولعدم وجود ظواهر يَستعصي على نوح أو قومه إدراكها ، وحينئذٍ ما هو المُسوِّغ الفني لجعلها من كلام الله تعالى ؟ ويستأنف نوح مخاطبته لله تعالى ﴿ **قال نوح** : **ربّ إنّهم عصوني** . . . ﴾ هنا تجيء فقرة واحدة : تعقيباً من الله تعالى وهي : ﴿ **مما خطيئاتهم اغرقوا فأدخلوا ناراً فلم يجدوا لهم من الله أنصاراً** ﴾ .

بعد ذلك ينهي نوح محاورته مع الله ﴿ **وقال نوح** : **ربّ لا تذر على الأرض . . . الخ** ﴾ .

إنّ ما نعتزم توضيحه أولاً هو : أنّ نوحاً (يتحاور مع قومه) ثم ينقل محاورته مع قومه ، ينقلها إلى الله تعالى ، فيكون هذا النقل (محاورة مع الله تعالى) ، وهذا النمط من البناء لم نألفه في غالبية القَصص القرآني ، بخاصة أنّ محاورته مع الله جاءت مقسّمة على أجزاء وليست محاورة موصولة الكلام ، فهو ينقل إلى الله تعالى قصة إنذاره قومه ، ثم ينقل في محاورة يستأنفها قصة ردود فعلهم ويذكرهم بمُعطيات الله تعالى ، ثم يستأنفها بردود فعلهم أيضاً ، لكن من خلال إطاعتهم لكبرائهم في قضية الأصنام . . . . هذا الإستئناف المتكرر لفقرة (قال : ربّ) مع أنّ محاورته لم تنقطع بالسرد ، نموذج مُلفتٌ للنظر لا نعهده في سائر القصص ، مما يعني أنّ هيكل القصة له تَميُّزه ، كما أنّ لهذا التميُّز مسوِّغاته الفنية . . . فما هي هذه المسوِّغات ؟ إنّ كل محاورة مستأنفة تنقل شريحة معينة من السلوك ، فالمحاورة الأولى تقول بما معناه : ربّ إنّي أنذرت القوم ، والثانية تقول : ربّ لقد وضعوا أصابعهم في آذانهم ، والثالثة تقول : ربّ إنّهم عصوني باتّباع كبرائهم ، والرابعة تقول : ربّ أهلكهم . . .

إذاً : كلّ محاورة استئنافية تنقل خصيصة من ردود أفعالهم ، وخصيصة من نمط تعامله مع القوم مما يُسوِّغ تكرر المحاورة ، . . . مضافاً إلى أنّ استمرارية المحاورة قد تجعل القارىء غافلاً عن كونها محاورة : نظراً لطولها المُلِفت للنظر ، والمهم بعد ذلك أن

نتنبه على أنّ المسوّغ الرئيس لمثل هذا البناء القَصصي القائم على تداخل قصّتين أو محاورتَين ثم تقطيع المحاورة (مع أنّها في صدد قضية واحدة) هو ـ كما نحتمل فنياً ـ طول المدة التي تمّ فيها إنذار نوح في قومه ، وحينئذٍ عندما ينذر قومه في مدّة معينة : ينقل إلى الله تعالى قصة الإنذار الذي تمّ في المدة المذكورة ، . . . ثم يواصل إنذاره سنوات أخرى : وينقل قصته في هذه السنوات إلى الله تعالى من جديد ، وهكذا . . .

وهذا الاحتمال الفني يتعزّز أكثر حينما نعرف أنّ نوحاً قد اقترح في نهاية المطاف إبادة قومه نهائياً وهو أمر قد تَحقّق فعلاً في حادثة الطوفان التي شملت المعمورة جميعاً بخلاف الجَزاءات التي لحقت سائر الأقوام (عاد ، ثمود الخ) حيث كانت الجَزاءات محدودة بشرياً وجغرافياً ، . . . لذلك ، عندما تتكرر المحاورة مع الله تعالى وتستأنف كل حِقبة من الزمن فإنّ هذا التكرّر يجعل القارىء مُهيَّأً لقناعة أشد بمسوغّات الطوفان الذي اكتسح القوم : من حيث شدّة الجَزاء ، أي : أنّ حجم الجزاء وشدته جاء متناسباً مع طريقة المحاورات المستأنفة ، المتكررة ، المعلنة شكواها مرة بعد أخرى من هؤلاء القوم . . . ومما يُعزِّز هذا الاحتمال ـ ثالثاً ـ أنّ النص عَقّب أو قاطع محاورات نوح بفقرة جزائية تقول ﴿ مِمَّا خطيئاتهم اغرقوا وأدخلوا ناراً ﴾ فهذا القطع لسلسلة المحاورات ـ مثل أن يطالب نوح بالجزاء : يفسّر لنا بوضوح أنّ استئناف وتكرّر المحاورات إنّما أرهص بعِظَم الذنْب أو الإنحراف الذي طبَع قوم نوح ، مما استدعى أنّ يقاطع النص سلسلة المحاورات ، وأنّ يلوّح سلفاً بما سيلحق القوم من جزاء (مثل أن يطالب نوح بذلك) ، وهذا الجزاء لم يحصره النصّ دنيوياً بل أردفه بالجزاء الأُخروي أيضاً ﴿ فأدخلوا ناراً ﴾ . . .

إذاً : أمكننا أن ندرك الأسرار الفنية المُدهِشة لمثل هذا البناء القَصصي الذي تميّز عن القصص القرآنية الأُخرى ، بهيكله القائم على (قصة) يتحول نقلها إلى الله تعالى إلى (قصة أُخرى) تتداخل مع القصة السابقة بالنحو المُمتِع الذي لحظناه .

* * *

ثَمة هيكل قَصصي آخر : من حيث قيامه على (الحوار المسرحي) قُبالة الحوار المتداخل الذي لحظناه في قصة نوح . . . .

القصة هي : قصة مؤمن آل فرعون التي وردت في سورة المؤمن . . . وهذا الهيكل لا تختصّ به هذه القصة بل نجد ما يماثلها في قَصص موسى مع فرعون ، وقَصص هذا الأخير مع السحرة ، وقَصص أُخرى سواها ، . . . إلّا أنّ قصة مؤمن آل فرعون يبرز فيها هذا الهيكل القَصصي بنحو ملحوظ . . .

بدأت هذه القصة ضمن قصة موسى مع فرعون ، ﴿ **ولقد أرسلنا موسى بآياتنا وسلطان مبين إلى فرعون . . . وقال فرعون ذروني اقتل موسى . . . وقال موسى : إنّي عذت بربي وربّكم من كل متكبّر . . . وقال رجل مؤمن من آل فرعون ـ يكتم إيمانه ـ أتقتلون رجلاً أن يقول ربّي الله وقد جاءكم بالبيّنات من ربّكم ، فإن يك كاذباً فعليه كذبه ، وإن يك صادقاً يصبكم بعض الذي يعدكم . . . قال فرعون ما أريكم إلّا ما أرى . . . وقال الذي آمن : يا قوم إنّي أخاف عليكم مثل يوم الأحزاب . . . وقال فرعون يا هامان ابن لي صرحاً . . . وقال الذي آمن يا قوم : أتبعثون . . .** ﴾ من هذه النصوص يمكن أن نستكشف أنّ هناك قاعة أُعِدّت لعقد اجتماع يحضره كبار المسؤولين ـ وربما من الجمهور أيضاً ، ويحضر هذا الاجتماع مؤمن آل فرعون الذي يكتم إيمانه : بصفته أحد كبار موظفّي الدولة ، يفتتح فرعون الاجتماع ، مقترحاً قتل موسى (ع) ، يتدخل مؤمن آل فرعون مشيراً إليهم بعدم قتله ، يقاطعه فرعون : مصرّاً على رأيه في قتل موسى ، يوجّه مؤمن آل فرعون كلامه إلى الحاضرين مذكّراً إيّاهم بحوادث القرون الغابرة ، يتحدّث فرعون من جديد قائلاً : يا هامان ابن لي صرحاً ، يعود المؤمن إلى الحديث من جديد قائلاً : يا قوم اتبعون . . .

وقائع هذا الاجتماع تشير إلى أنّ محاورة القوم فيما بينهم لم تنتظم وَفْق المناقشة المنطقية ، أو لِنَقُلْ : أنّ المحاورات التي عرضتها القصة تبدو وكأنّها لا علاقة لبعضها مع الآخر ، فبينا يتحدث المؤمن عن هلاك القرون الماضية ، إذ بالقصّة تنقل لنا محاورة فرعون ﴿ **يا هامان : ابن لي صرحاً** ﴾ ثم إذا بها تنقل لنا محاورة المؤمن (يا قوم : اتبعون) . . . ومن المحتمل جداً ـ إن لم نجزم تأكيداً ـ أنّ هذا النمط من المحاورة يستهدف نقل وقائع الاجتماع المذكور ، فالمؤمن يتحدث بلغة منطقية حينما يخاطب القوم : كيف تقتلون رجلاً يدعو إلى الله ، فإن كان صادقاً أصابكم ما يَعِدُه ، وإن كان كاذباً فعليه كِذْبه . . .

ومن الطبيعي ألّا يروق فرعون مثل هذا الكلام ، لذلك ﴿ **قال فرعون : ما أريكم إلّا ما أرى** ﴾ أنّه أصرّ على قتل موسى ولم يعجبه كلام المؤمن . . . من هنا نفهم سرّ هذه المحاورة الأخيرة . . . ، لكن المحاورات تأخذ بعد ذلك شكلاً آخر يبدو وكأنّ إحداهما لا علاقة لها بالأخرى ، فبعد أن قال فرعون ﴿ **لا أريكم إلّا ما أرى** ﴾ ، قال المؤمن مباشرة ﴿ **يا قوم إنّي أخاف عليكم مثل يوم الأحزاب** . . . ﴾ أي أنّه قال هذا الكلام تعريضاً بفرعون الذي أصرّ على أنّ رأيه هو الصائب حيث تفرض عليه آداب الجلسة الرسمية ألّا يَرُدَّ على فرعون مباشرة ، لذلك اتّجه إلى مخاطبة القوم ، . . .

وطبيعيّاً ألّا تَرُوق لفرعون هذه النصيحة ـ وهي التذكير بمصائر البائدين ـ كما أنّه من الطبيعي يريد أن يسخر من قائلها وأن يهمل رأي قائلها وأن ينقل الحديث إلى وجهة أخرى ، لذلك يقدّم اقتراحاً سخيفاً لوزيره هامان قائلاً : ﴿ **ابن لي صرحاً** . . . ﴾ حيث يفصح مثل هذا الاقتراح السخيف عن أنّ فرعون قد تجاهل كلام المؤمن وسَخِر منه حتى لكأنّه يستهدف السخرية منه ومن الإيمان بالله الذي دعا إليه موسى ، فَسَخِرَ من ذلك قائلاً ﴿ **لعلّي أطلع إلى إله موسى** ﴾ . . . إلّا أنّ المؤمن لا بد أن يتجاهل هذا الطاغية المتكبّر ، فيواصل حديثه في ذلك الاجتماع ، متجاهلاً كلام فرعون ، قائلاً لهم ﴿ **يا قوم اتبعون** . . . ﴾ .

إذاً : أدركنا الآن بوضوح ، كيف أنّ هذه المحاورات التي نقلتها القصة بهذا الشكل الذي يبدو وكأنّ جواب المؤمن لا علاقة له بسؤال فرعون ، وجواب هذا الأخير لا علاقة له بسؤال المؤمن ، وكل واحد منهما لا يخاطب الآخر مباشرة بل يتحدث المؤمن مع الجمهور متجاهلاً فرعون ، ويتحدث فرعون مع الجمهور ومع وزيره ، متجاهلاً المؤمن . . .

كل هذه المستويات من الصياغة القصصية لعنصر (المحاورة) يكشف لنا عن خطورة فنية ضخمة تستهدف مسْرَحة الأحداث وتمثيلها (كما حدث فعلاً) وليس مجرد قصّها ، أي : إنّنا أمام نص (مسرحي) وليس أمام نصّ (قصصي) كما أوضحنا ، وهو أمر يكشف لنا عن بُعدٍ جديد من أبعاد الصياغة القرآنية المُدهِشة .

* * *

عرَضنا لحدّ الآن البناء القَصصي ، . . . وحين نتجه إلى جزئيات هـذا البناء نجـد أنّ القصـة القرآنيـة تسلك أكثر من منحى فني في بنـاء الحـدث والشخصيـة والموقف ، وتخضعـه لحبَكةٍ ممتعةٍ بالغـة الإحكام ، ففي نـطاق الهيكل العـام نجد أنّ القصّ يـأخذ نمطَين من بناء القَصص : النمط المستقل ، والنمط المتداخـل . فالنمط المستقـل يشكل غالبية القَصص ، وأمّا المتداخل فيُدرَج ضمن ما يسمّى ـ في اللغة القَصصيـة ـ (القصة داخل قصة) وهذا من نحو قصة مؤمن آل فرعـون حيث جاءت ضمن قصـة موسى التي تتلخّص في إرساله إلى فرعون وهامان وقارون ، وإيمان القوم به ، واقتراح فرعون وقومه بقتل موسى وقومه ، وادّعـائه بـأنّ موسى جـاء ليبدّل دينهم ويـظهر في الأرض الفسـاد ، وتعقيب موسى على ذلك ﴿ **وقال موسـى إنّي عذت بربي وربّكم من كل متكبّر لا يؤمن بيـوم الحساب** ﴾ إلى هنـا تنتهي قصة مـوسى لتبدأ قصـة مؤمن آل فرعـون حيث تكمـل القصة الأولى من خلال دخـول البطل الجـديد إلى المسرح حيث يقـول لهم : ﴿ **أتقتلون رجلاً أن يقول ربّي الله وقد جاءكم بالبيّنات من ربّكم ، وإن يـك كاذبـاً فعليه كـذبه ، وإن يك صادقاً يصبكم بعض الذي يَعدكم . . . الخ** ﴾ .

حيث تبدأ بعد ذلك : (مسرحية) الأحداث من خلال الاجتـماع الرسمي الـذي عرضنا له . . . فالملاحَظ أنّنا أمام قصّتَين متداخلَتين أحداهما تُكمِـل الأخرى بـدليل أنّ هناك بطلَين موسى والمؤمن ، فموسى قد انتهى دوره بإلقاء كلمته التي ختمها بقوله ﴿ **إنّي عذت بربي وربّكم من كل متكبّر جبّار . . .** ﴾

والمؤمن يبدأ دوره بإلقـاء كلمته عن مـوسى ، ويحاول صرف القـوم عن قتله ، ثم يمارس مهمته التبليغية من حيث دعوة القوم إلى الإيمان بـالله . . . وهكذا يكـون كلّ من موسى والمؤمن قد أدّى وظيفة مستقلة لا علاقة مباشرة ، أوْ لا خِطّة عمل بينهما ، بقدر ما يكمِّل أحدهما وظيفة الآخر ، وهذا ما يجعل القصتَين منفصلَتين من جانب ومتداخلَتـين من جانب آخر . . . والأهميـة لمثل هـذا التداخـل ليس مجرد استثـمار المؤمن لقضية قتـل موسى والدخول إلى المعركة بطلاً جـديداً فحسب ، بـل يَتمثّل ـ من الـزاوية الفنيـة ـ في ذلك التلاحم العضوي بين القصّتين . فموسى عندما يختم مهمتـه مع فـرعون وقـومه ، بكلمته ﴿ **إنّي أعوذ بربّي وربكم من كل منكر لا يؤمن بيوم الحساب** ﴾ ، نجد أنّ هـذه الكلمة تحتل موقعاً عضوياً له أهميته على أحداث القصة الثانية ، فالاجتـماع الذي عقـده

فرعون ـ في القصة الثانية ـ وحضره مؤمن آل فرعون كشف لنا أنّ فرعون كان بالفعل (منكِراً لا يؤمن بيوم الحساب) حيث إنّه بالرغم من نصيحة مؤمن آل فرعون بعدم قتل موسى نجده يَـرُدّ على ذلك ﴿ قال فرعون : ما أريكم إلّا ما أرى . . . ﴾ حيث أصرّ على رأيه بقتل موسى ، . . . وعندما ذكر مؤمن آل فرعون القوم بمصائر الأقوام البائدين ، إذا بفرعون يقول لهامان ؛ ﴿ ابن لي صرحاً ﴾ مستهزئاً بنصيحة « المؤمن » . . . وهذا هو تجسيد لمفهوم (المتكبّر) الذي عاذ منه موسى (في القصة الأولى) بقوله : ﴿ عذت بربيّ وربكم من كل متكبر ﴾ أي : أنّ القصة الثانية شَكّلت نموّاً وتطوّراً للقصة الأولى من خلال انعكاسات كلام موسى على أحداث القصة الثانية ، وهذا هو منتهى الصياغة الفنية التي تُحكِم البناء وتجعل القصتَين متداخلَتين بهذا النحو في نفس الوقت الذي تجعلهما من خلاله منفصلَتين . . . والمُسوّغ الفني لمثل هذا التداخل والاستقلال (من حيث البناء القصصي) هو : إبراز جملة من الأفكار المستهدفة في عملية القصّ . . منها : أنّ الجهاد في سبيل الله تعالى لا ينحصر في شخوص الأنبياء بل أنّ العاديين من الناس يضطلعون بذلك أيضاً بدليل أنّ مؤمن آل فرعون قد بدأ يستكمل ما بدأه موسى ، . . . . ومنها : أنّ العمل من أجل الله تعالى يتطلّب حيناً سريّة العمل (كما هو طابع شخصية مؤمن آل فرعون الذي وصفته القصة بأنّه رجل يكتم إيمانه)مقابل شخصية موسى التي جهرت بعملها منذ أول لحظة ، وأنّ الإعلان عن العمل وإنهاء (التقية) ينبغي أن ينتظر الوقت المناسب ، أو أنّ الموقف عندما يصل إلى درجة قتل الرُسل : حينئذٍ يتعينّ الدخول إلى المعركة ، مضافاً إلى استخلاص دلالة أُخرى هي : ممارسة الذكاء الاجتماعي في دخول المعركة : كما صنع مؤمن آل فرعون حينما خاطب القوم بأن يتركوا قتل موسى لأنّه إن كان صادقاً لأصابتهم المنفعة ، وإن كان كاذباً فعليه كذبه . . . .

إذاً : جاء البناء القَصصي القائم على تداخل القَصص واستقلالها مرتبطاً بإبراز الأهداف التي أشرنا إليها . . .

* * *

وإذا كان هذا النمط من البناء قائماً على تداخل قصّتين ، فإنّ من النصوص ما تتداخل فيه ثلاث قصص مثلاً ، وهذا من نحو القَصص الثلاث التي تتابعت في سورة

البقـرة : قصة ، الـذي حاج إبـراهيم في ربّه أن آتـاه الملك ، إذ قال إبـراهيم : ﴿ **ربيّ الذي يحيي ويميت** ﴾ و(قصة ؛ الذي مرّ على قرية وهي خاوية على عروشها ، ﴿ **قـا أنّى يحيي هذه الله بعد موتها** ﴾) و(قصة إبراهيم الـذي قال : ﴿ **ربّ أرني كي تحيي المـوتى قـال أولم تؤمن قـال بلى ولكن ليـطمئن قلبي ، قــال فخـذ أربعــة من الـطير فصرهن إليك** ﴾ . . . .

فهنـا ثلاث قَصص ، كـل واحدة مستقلة عن الأخـرى ، إحـداهـا عن نمـرود ، والأُخرى عن مارّ على قرية خاويـة ، والثالثـة عن تقطيـع أربعة من الـطيور . . . ولكن الـطابع المشـترك بين القَصص الثـلاث التي جاءت واحـدة تلو الأخرى ، هـو : قضيـة الإمـاتة والإحيـاء . . . . والمُسوِّغ لمثـل هذا التـداخل بـين القَصص هو : إبـراز مفهوم الإماتة من قبل الله والإحياء عـلى جميع المستـويات ، سـواء أكان ذلـك عنصراً بشرياً أم حيوانياً ، . . . . كـما أنّ المُسوِّغ لفصلهـا بعضاً مـع الآخر هـو : استقلاليـة كل ظـاهرة وخضوعها لقدرات الله تعالى . . . ثم تمايز الشخصيات في إدراكها العبادي ، فشخصية إبراهيم غير شخصيـة المارّ عـلى القريـة ، وهما ـ من النمط المؤمن ـ غـير شخصية نمـرود الكافر : حيث إنّ كلاًّ منهم كان يملك تصوُّراً خاصـاً عن الإماتـة والإحياء ، فـإبراهيم طلب تجربة جديدة ليطمئن فؤاده ، والمارّ : تساءل عن إمكان أن تعـود قريـة خاويـة إلى الحياة ، والكافر خُيِّل إليه أنّه حينما يعمد إلى أحد رجلين ممن وجب عليهم القتل فيـطلق سراح أحدهما ويقتل الآخر : يكون بذلـك قد أحيـا وأمات . . . وتكـون القصة بـإبراز مثل هذه الشخصية قد كشفت عن عقلية الحكام الذين يعبثون بمصائر الناس وهم حمقىٰ أغبياء إلى هذه الدرجة ، ولـذلك عنـدما قـال له إبـراهيم : إنّ الله يأتـي بـالشمس من المشرق فأتِ بها من المغرب : بهت الكافر وأدرك حماقة ذاته . . . . .

* * *

ونَدَع الهيكل العـام إلى خطوطـه التي تساهم في نسيـج القصة . . . حيث لحـظنا كيف أنّ القَصص القرآني يستثمر غالبية العمليات النفسية التي يصـدر الإنسان عنهـا في سلوكه فتبرزها إلى السطح . . . لحظنا ذلك في إبرازهـا لمستويـات التفكير المختلفـة عند الشخـوص ، وفي استثـمارهـا للعمليـات الـذهنيـة مثــل (التـداعي الــذهني) ومثـل (الأحلام) التي تشكل فعالية لا شعـورية من سلوك البـطل ، حتى أنّ قصة كـاملة مثل

(قصة يوسف) (ع) نجدها أساساً تقوم على مادة (الأحلام) في نسيجها القَصصي . . . فقد كان حلم يوسف في رؤيته الأحدَ عشرَ كوكباً هو المادة التي تحرّكت الأحداث الخطيرة من خلالها ، وكان « حلم » صاحبيَ السجن هو الخيط الذي تسبب في إنقاذ يوسف من السجن ، وكان (حلم) الملك الذي رأى البقرات ـ بعد ذلك ـ هو الخيط الذي أوصل يوسف إلى تسلُّمه خزائن الأرض . . . .

إذاً : أمكننا ملاحظة كيف أنّ (الحلم) شكّل نسيج القصة وأقام جميع الحوادث والمواقف والشخوص والبيئات : على أساسٍ منه . . . ، وهذا هو قمة الإمتاع الفني الذي يستثمر فعالية من فعاليات الإنسان (مثل الحلم) لا ليدير عليها مصائر تتصل بمجتمع بأكمله (حيث كان القحط الذي تنتظره البلاد : كافياً لأن يهلك مجتمع مصر بأكمله لولا (الحلم) الذي رآه الملك وفسَّره يوسف وخطَّط له اقتصادياً) ، ليس هذا فحسب ، بل ليدير عليها أيضاً ـ وهذا هو الأشد أهمية ـ مصائر أو مبادىء عامة تمسّ الصميم من سلوك الإنسان عبادياً ، . . . فقد أبرزت القصة مفهومات الصبر ، والحسد ، والعزة ، وتحكُّم المرأة ، وضعف الرجل ، والخيانة ، والنظافة الخ ، حتى أنّ دافعاً مثل الحسد أو الحاجة الجنسية يقتاد إلى صياغة مؤامرة لقتل أخ ، أو إلقائه في بئر ، أو إيداعه في سجن الخ . . . وحتى أنّ ممارسة مثل الصبر تقتاد إلى خرق القانون الكوني للإنسان فيرتدّ الإنسان بصيراً بعد أن كان أعمى ، ويقتاد إلى الملك والنبوّة بعد أن كان الإنسان عبداً يُشترَى بدراهم معدودة ، وهكذا . . .

* * *

أخيراً ـ ونحن نعرض لبناء القصة القرآنية الكريمة ـ ينبغي أن نشير إلى أبرز خطوط البناء فيها ألا وهو : (الزمن النفسي) الذي تسلكه القصة القرآنية في صياغة الأحداث والمواقف : ذلك من حيث إبراز بعضها واختزال الآخر ، وتقديم بعضها وتأجيل الآخر . . . وإذا كان الأصل ـ في الحكاية عن الظواهر ـ هو : خضوعها للتسلسل الزمني ، فإنّ هذا الأصل لا ينطوي على قيمة ذات بال إلاّ بمقدار ما تتضمنه من هدف إيجابي . . . . فقصة يوسف ـ كما لحظنا ـ خضعت للتسلسل الزمني نظراً لأنّ مادّتها (الحلمية) التي نسجت أحداث القصة عليها : كانت ـ من حيث الزمن ـ أول حادثة (رؤية الأحد عشر كوكباً) كما هو واضح . . . لكن الغالبية من القَصص القرآني

تقتطع شرائح الزمن لتضع كلّ شريحة منه بما يـلائم الزمن (النفسي) للقـارِىء ، أي : بكلمة بديلة ، بما يلائم الهدف الفكري الذي تعتزم القَصص توصيله إلى القارىء .

لنقرأ هذه البداية القصصية :

﴿ ألم تر إلى الملأ من بني إسرائيل من بعد مـوسى ، إذ قالـوا لنبي لهم : ابعث لنا ملكاً نقاتل في سبيل الله . قال : هل عسيتم أن كُتِب عليكم القتـال ألا تقاتلوا قـالوا : وما لنا ألّا نقاتل في سبيل الله وقد أخـرجنا من ديـارنا وأبنـائنا ، فلما كُتِب عليهم القتـال تولّوا إلاّ قليلاً . . . ﴾

هذه المقدمة القَصصية استهلت حديثها أولاً بطلب من الإسرائيليين بأن يبعث الله إليهم قائداً عسكرياً . . .

القـارىء لا يعلم ما هـو السبب في هذه المـطالبة بقـائد عسكـري ، ولماذا بـدأت القصـة بعرض هـذا الطلب ، . . . لكن عنـدمـا يسـألهم نبيهم بعـد ذلـك : هـل أنتم مستعدون للقتال ؟ حينئذٍ أجابوا قائلين : لِمَ لا نكون مستعدين وقد أُخرِجنا من ديارنـا ؟ هذا يعني أنّ الإسرائيليين قد اضطهدهم الأقباط وأُخرِجوا من ديـارهم ، ولذلـك طلبوا من نبيهم أن يبعث الله لهم ملكـاً يقـاتلون معـه من أجـل إنقـاذهم . . . فمن حيث التسلسل الزمني : حدث الاضطهاد أولاً ثم حدث هذا الطلب من الإسرائيليين ، . . . ولكن القصة أبرزت أولاً : الطلب ، ثم رجعت إلى الماضي فنقلت أسبـاب الطلب وهـو الاضطهاد . . . حينئـذٍ لا بدّ أن يكـون هناك سرّ فني من وراء هـذا التقطيـع للزمن من حيث استهـلال القصـة من وسط الأحـداث لا من بـدايتهـا ، ونقـول (من وسط الأحداث) لأنّ القصة سوف تنقل بعد ذلك حادثة القتال فتكون هـذه الحادثـة (نهاية) للأحداث ، ويكون طلب الإسرائيليين هـو (وسط) الأحداث ، ويكـون اضطهـادهم (بـدايـة) الأحـداث ، والسؤال هـو : لمـاذا استهلت القصـة عـرضهـا من (وسط) الأحداث ، وقدّمت ذلك بدلاً من أن تخضع القصة للتسلسل الزمني ؟ . . .

إنّ السرّ الفني وراء ذلك واضح كل الوضوح ، لأنّ القصة جاءت في سياق سورة البقـرة التي تحدثت عن سلوك الإسرائيليـين بأكـثر من مائـة آية : عـرضت خلالهـا تمـرُّد الإسرائيلين وجبنهم وعدم التزامهم بالعهود ، . . . وفي هذه القصـة التي نتحدث عنهـا

تستهدف القصة إبراز سلوكهم المذكور وهو كذب دعواهم في الاستعداد للقتال ، ولذلك سألهم نبيهم : هل أنتم مستعدون للقتال ؟ كما أنّ الأحداث اللاحقة في نفس الوقت أثبتت كيف أنّ الإسرائيليين قد انهزموا من المعركة قبل أن يصلوا إلى ساحة القتال إلّا فئة قليلة منهم . . .

إذاً : عندما بدأت القصة من وسط الأحداث إنّما استهدفت إبراز هذا الجانب من سلوك الإسرائيليين ، فكان اقتطاعها لشريحة من الزمن (وهو الحاضر) ثم الارتداد بالقصة إلى الزمن (الماضي) ثمّ العود من جديد إلى (المستقبل : حادثة القتال ذاتها) . . .

من حيث الشخوص

الشخصية أو البطل ـ كما نعرف جميعاً ـ تُعَدّ أهم عناصر القصة وأشدها حيوية وإمتاعاً : نظراً لكون الإنسان هو المُستهدَف في كل شيء ، فهو بحركته ، بمواجهته مع الآخرين ، بتعامله مع الظواهر المحيطة به ، باستجاباته المختلفة حيال المنبهات ، بأفكاره وانفعالاته وتأمّلاته . . . الخ يُجسِّد (حيوية) القصة : كما هو واضح . لذلك عَنِىٰ القرآن الكريم برسم الشخوص على مختلف الصعد : رسمهم شخوصاً من النمط الإيجابي (مثل الأنبياء وأصحاب الكهف مثلاً) ، ومن النمط السلبي (فرعون ، أبي لهب الخ) ومن النمط المتأرجح (مثل السحرة الذين آمنوا ، ومثل صاحب الجنّتين الذي نَدم على شركه) . . . رَسَمَهم شخوصاً « جماعيين » مثل : مجتمعات نوح وصالح وهود وإبراهيم ولوط وشعيب وموسى وعيسى الخ ، وَرَسَمهم شخوصاً فرديين : كما مثّلنا أعلاه .

رسَمهم من الداخل : بأفكارهم وتأمّلاتهم ودوافعهم وبواعثهم ، كما رسَمهمُ من الخارج : في ملامح جسَديّة ، وهيئات خارجية من مَلبَس ومأكَل . . . الخ ، ونشاطات حركية مختلفة . . .

رسَمهم من العضوية البشرية ، كما رسَمهم من العضويات الأخرى الطير ، . . . . الخ) ، مثلما رسمهم من مخلوقات غير مرئية مثل : الملائكة ،

الجن . . . بل رسَمهم من عناصر (الجماد) أيضاً مثل (الجبال) كما سنرى .

والمهم ، أنّ رَسْمَهم بهذه المستويات فرضته سياقات خاصة تتطلب مثل هذا التنوّع ، كما أنّه تمَّ وَفْقَ صياغات ممتعة ، ومثيرة ، ومدهشة . . . فلو أَخَذْنا ـ على سبيل المثال ـ سورة (الكهف) واستثمارها للقصص التي وُظِّفَت لإنارة الفكرة الحائمة على (زينة الحياة) الدنيا ، لأمكننا أن نتبيّن : مستويات رسم الشخصية بالنحو الذي أشرنا . . . ففي هذه القصص شخصيات على مستوى النبوّة (شخصية موسى (ع)) وعلى مستوى النبوّة والملك (شخصية ذي القرنين) وعلى مستوى كبار الموظفين (شخوص أهل الكهف) وعلى مستوى العاديين (صاحب الجنَّتين وزميله) . . . وقد رُسِمَ هؤلاء وَفْقَ منحنيات مختلفة نعرض عابراً إلى بعض سماتها الفنيّة . . . لقد رسَمهم النص من (الداخل) :

﴿ **أنّهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى * وربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا : ربّنا ربّ السموات والأرض ، لن ندعوا من دونه إلـهاً لقد قلنا إذاً شططا هؤلاء قومنا اتّخذوا من دون الله آلهة لولا يأتون عليهم بسلطان بيّن فمن أظلم ممن افترى على الله كذبا * وإذ اعتزلتموهم وما يعبدون إلاّ الله فَأْووا إلى الكهف ينشر لكم من رحمته ويهيّء لكم من أمركم مرفقا** . . . ﴾ . . . هذا الوصف الداخلي لشخوص الكهف يُلخِّص موقفهم الفلسفي من الحياة ، وموقفهم من المجتمع الوثني ، مثلما يكشف لنا عن طُرُز تفكيرهم في الهروب من مجتمع الشرك (الذهاب إلى الكهف) ودرجة إيمانهم بالله وثقتهم به تعالى بحيث اطمأنّوا إلى أنّ الله ينشر لهم من رحمته حتى وهم داخل الكهف المهجور . . . . والمهم فنّياً أنّ مثل هذا الوصف الداخلي للشخوص لا تنحصر أهميته الفنية في مجرد التعرُّف على هويّتهم الفكرية فحسب ، بل يتجاوزه إلى الانعكاسات التي يتركها هذا الرسم على مستقبل القصة . فأهل الكهف عندما يقولون ﴿ **فَأْووا إلى الكهف : ينشر لكم ربّكم من رحمته ويهيّء لكم من أمركم مرفقا** ﴾ . . . . هذا الوصف ينطوي على مهمة فنية هي إنماء وتطوير الأفكار الداخلية إلى تجسيد خارجي يتحقّق فيما بعد ألاَ وهو : الحادثة الإعجازية للكهف حيث أُحيطوا برعاية السماء وَفقاً لحسن ظنّهم الذي مثّلته عبارة ﴿ **ينشر لكم ربّكم من رحمته . . . الخ** ﴾ ، . . .

فإذاً : جاء الرسْم الداخلي لشخوص أهل الكهف (يقينُهم بالله تعـالى) متوافقـاً مع أحداث القصة التي تُتبَع لاحِقاً ، حيث يخلص القارىء إلى حصيلة مهمـة هي : أنّ الثقة بالله تعالى تصل إلى درجة الخرق للقوانين الكونية . . .

وأمّا بالنسبة إلى الرسم الخارجي للشّخوص . . . فقـد رسمهم النص في الكهف على هذا النحو ﴿ **وتحسبهم إيقاظاً وهم رقود ، ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال** ﴾ . ورسَمهم ـ وهم على وشك الانبعاث بهذا النحو ﴿ **لو اطّلعت عليهم لـولّيت منهم فراراً ولملئت منهم رعباً** ﴾ . . . هذه الأوصاف الخارجيـة : رقوداً من حيث الهيئـة الجسمية ، مفتـوحي العيون ـ مـع أنّهم رقود ، متقلّبـين في النوم يمينـاً وشمالاً ، . . . ثم : الملمـح الخـارجي لهم من حيث طول شعـورهم وأظفارهم التي تثير الرعب وتحمـل على الفـرار منهم . . . أمثلة هـذا الـوصف الخـارجي لا يقف عنـد مجرد الإمتـاع الـذي يتحسسـه القارىء وهو يواجه ملامح فيزيقية تبعث على الإثارة والـدهشة فحسب ، بـل أنّ الملمَح الخارجي لا بد أن ينطوي إمّا عـلى صلة بالملمَـح الداخـلي للشخص بحيث يكون هنـاك تجاوب بين ما هو داخـلي وما هـو خارجي ، أو عـلى صلة بدلالات أُخـرى ذات أهمية : وليس مجرد إثارة التعجب والدهشة .

لقد كان بـإمكان النص أن يـرسمَهم بملامـح عاديـة ويهيء لهم مناخـاً تتوفّـر فيه شرائط الحياة العادية : كما هيّأ ذلك لمريم (ع) في القصة الخاصة بها في سورتَي آل عمران ومـريم على سبيـل المثال : ولكن النص ليس في صـدد إظهـار المعجـز فحسب ، بـل : إظهاره من خلال تصوُّرات أهل الكهف أنفسهم ، أي : أنّ الوصف الخارجي للأبطال يرتبط عضويّاً بالوصف (الداخلي)لهم ، وهذا هو الرسم الفني للأبطال (وهـو أمر قـد اهتدت إليه القصة البشرية الحـديثة خـلال مراحـل نموّهـا المختلفة) ، فـأهل الكهف لم ينـووا أن يودِّعـوا الحياة إلى المـوت مثلاً ، كـما لم ينووا أن يتمتّعـوا بمباهـج الحياة داخـل الكهف بل فرّوا بدينهم إلى الله تعالى ، وحينئذٍ فإنّ رسم ملامحهم الخارجية يتطلّب حالة متأرجحة بين ما هو طبيعي وبين ما هو إعجازي حتى يتناسق ذلـك مع طبيعـة تصوّرات أهل الكهـف ، لذلك جاء الرسم مؤرجحاً بين ما هو طبيعي (فتح العيـون) و(تقليبهم ذات اليمين والشمال) ، (طول أظافرهم وشعورهم) وبين ما هو إعجازي . . . مضافاً لـذلك ، فـإنّ انبعاثهم ذاتـه : مؤشّر يتناسب أيضـاً مع طبيعـة تصـوراتهم ، وهـذا مـا

أوضحه النص أيضاً حينما قال : ﴿ **وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم . . .** ﴾ فالتساؤل نفسه ، ﴿ **قال قائل منهم : كم لبثتم ، قالوا : لبثنا يوماً أو بعض يوم** ﴾ . . . ، وبعث أحدهم إلى الطعام : يكشف عن أنّ أصحاب الكهف قد تمّ رسْم ملامحهم الخارجية ليتجانس مع رسم ملامحهم الداخلية (وهذا لا ينفي بطبيعة الحال أن يكون الانبعاث مرتبطاً بأهداف أُخرى مثل ﴿ **ثم بعثناهم لنعلم أيّ الحزبَين أحصى لما لبثوا أمدا** ﴾ حيث إنّ خطورة الفن العظيم هي : أن يترشّح بعِدّة دلالات كما هو واضح) . . . . وإذا تجاوزنا الرسْمَ الداخلي و « الخارجي » إلى رسم ثالث وهو (هوية البطل) من حيث تعريفه أو إبهامه ، وجدنا أنّ تحديد البطل باسمه أو تنكيره يظل مرتبطاً بالعلاقة العضويّة بين ذلك وبين الوظيفة التي رسمت له . . . ففي قصة موسى والعالم ، رُسِمَ موسى شخصية نبويّة معروفة بينا رُسِم الخِضر (ع) شخصية مبهمة جداً ﴿ **فوجدنا عبداً من عبادنا** ﴾ ، : وكان بإمكان النص أن يعرِّف « الخضر » ـ أو حتى مع افتراض أنّ هذا العبد حسب بعض النصوص المُفسِّرة أنّه وليّ أو ملك ـ ، ولكنه (أبهم) هذه الشخصية ، لسبب فني نحتمله وهو أن النص يستهدف إبراز حقيقة تقول إنّ « المعرفة » لا تنحصر في أسماء متميّزة اجتماعياً . . . ، أو أنّ من يتصور بأنّه أعلم معاصريه ـ نظراً لما ألهمه الله من المعطيات ـ يظل تصوُّره غير صائب لإمكان أن تكون هناك سخصيات منزوية اجتماعياً أكثر معرفة من الشخصيات الاجتماعية ، أو (وهذا ما يتسق مع فكرة السورة التي تحوم على نبذ زينة الحياة الدنيا) ، وتقدّم نماذج : بعضها يتميّز اجتماعياً (مثل ذي القرنين) وبعضها يختفي اجتماعياً مثل الخِضر ، ولكنهما يتعاملان وَفْق سلوك واحد هو نبذ زينة الحياة الدنيا) . إنّ الغائب ـ اجتماعياً ـ يتعامل مع الله تعالى بنفس التعامل عند الحاضر ـ اجتماعياً ـ من حيث نبذهما لزينة الحياة الدنيا مقابل من تشدّه مظاهر الحياة الاجتماعية إلى زينة الحياة . . .

وإذا كان هذا السياق قد فرض تنكّر البطل ، فإنّ سياقات أُخرى تفرض تنكّر البطل أيضاً : لكن لإبراز دلالة أُخرى هي : عدم الضرورة لذلك ، وهذا من نحو (فتى) موسى الذي صحبه في سفرته . والسبب في تنكير هذا البطل ـ كما نحتمل ـ هو : أنّ النص يستهدف موسى (ع) وعلاقته بالخِضر (ع) في قضية (المعرفة) . أمّا شخصية (الفتى) فهي قد وُظِّفت لهدف آخر هو : تذكير موسى بقضية انسراب

السمكة ، حتى يعودوا إلى المكان المُحدَّد للقاء موسى بالخِضر . لذلك لا ضرورة لتعريفه .

* * *

وإذا تجاوزنا الرسم الداخلي ، والخارجي ، والتعريف ، والإبهام : للشخصية إلى رَسْمِها من حيث الأدوار التي تمارسها في القصة ، نجد أنّ النص رَسْمها (رئيسة) و(ثانوية) نظراً للأداء الوظيفي الذي يحققه كل من هذين الرسمَين ، فالشخصية « الرئيسة » هي التي تساهم في أدوار القصة جميعاً مثل موسى الذي اشترك في دورَي القصة وهما : السفر والملاقاة ، بينا جَسَّد (الفتى) شخصية (ثانوية) لعبت دوراً واحداً هو (السفر) واختفت في الدور الآخر ، وكذلك الخِضر (ع) حيث جَسَّد شخصية (ثانوية) لعبت دوراً واحداً هو الملاقاة ، ولا علاقة لها بالدور الأول وهو السفر .

والأهمية الفنية لمثل هذا الرسم : أنّ الشخصية « الرئيسة » تُوظَّف لإنارة الهدف ، وأنّ الشخصية « الثانوية » تَعمَل في ظل الشخصية الرئيسة في إنارة الهدف المشار إليه . ففي قصة موسى : شخصيّتان ثانويتان : وُظِّف كل منهما لاستكمال الهدف ، حيث ساهم (الفتى) في إيصال موسى إلى المكان الذي قصده ، وحيث حقق (الخِضر) الهدف الذي تبنّاه موسى من وراء سفره إلى ذلك المكان ، بينا نجد موسى شخصية (رئيسة) يحوم عليها هدف القصة ألا وهو : أنّ الله تعالى عباداً مجهولين أودعهم (المعرفة) التي قد لا تتوفّر عند المشهورين من عباده . . . طبيعياً ، قد توظّف الشخصية الثانوية لإبراز الهدف كما لاحظنا في شخصية الخِضر ، إلاّ أنّ الهدف بما أنّه مزدوج يتصل من جانب بإشعار موسى (ع) بأنّ هناك من يفوقه (معرفة) (علماً بأنّ النصوص المُفسَّرة تشير إلى أنّ كلاً من موسى والخِضر يمتلك معرفة يختص بها لا يمتلكها الآخر) ، ويتصل ـ من جانب آخر بإبراز هذه الحقيقة لمطلق الآدميين ، حينئذٍ فإنّ البطل (الرئيس) هو الذي يكفل رسمه بتجسيد الهدف المزدوج ، بينا لا يتاح للشخصية الثانوية إلاّ بتجسيد أحد الهدفين كما لاحظنا (بالنسبة لشخصية الخِضر) ، أو بتمهيد المقدّمات له (بالنسبة لشخصية الفتى) . . . وتبعاً لذلك قد يتعدد الأبطال (الرئيسيون) وقد يتعدد الأبطال الجزئيون : من حيث استكمال الهدف . ففي قصة

صاحب الجنّتين وزميله : هناك بطلان رئيسان ، جسَّد الأول منهما جزءً من الفكرة ألا وهو التشبّث بزينة الحياة الدنيا ، والآخر جسَّد الجزءَ الآخر منها ألا وهو نبذ الزينة ، وكلاهما جسّد الحصيلة العامة للهدف ألا وهي أنّ التشبّث بزينة الحياة يفضي إلى الخسران ، والنبذ لها يفضي إلى عكس ذلك . والأمر نفسه بالنسبة إلى تعدد الأبطال (الثانويين) الذين يُجسِّد كل منهم جزء من الفكرة مثل شخصيات يعقوب ، أخوة يوسف ، الملك ، زوجة الملك ، نسوة المدينة ، صاحب السجن ، حيثُ إنّ كلاً من هؤلاء جسَّد جزء من الأفكار التي تستهدفها القصة مثل : الصبر ، الحسد ، الغيرة ، ضعف الشخصية ، التوبة ، الدافع الجنسي ، الخ . .

* * *

ونَدَع رسم البطل (رئيسياً وثانوياً) إلى رسمه (فردياً وجماعياً) لنجد أنّ النص القرآني الكريم يتوفّر على هذا النمط من الرسم : تحقيقاً لوظائف فنية يتطلبها السياق . . . فالملاحظ أنّ الأبطال حينما يرسمهم النص (فردياً) : أمّا أن يكونوا على مستوى (الأنبياء) أو دونهم ، بصفة أنّ (النبي أو الرسول) يتلقّى المبادىء ويضطلع بتوصيلها ، وهو أمر لا يتحقق إلاّ (لأفراد) وليس لغالبية الناس وهذا ما يسوِّغ رسمهم (فردياً) ، وأمّا أن يكونوا على المستوى العادي (بغض النظر عن درجته الاجتماعية التي تمثله رئيساً لدولة أو فرّاشاً فيها) وحينئذٍ يستثمرهم النص مجرد (نموذج) حتى يفيد الآخرون من رسمهم « فردياً » : كما لحظنا في شخصيتَي صاحب الجنّتين وزميله مثلاً . . . وأمّا المسوِّغ الفني لرسم البطل (جماعياً) ، فلأنّ السياق يفرض ذلك وَفْق مستويات مختلفة : بِدءاً من المجتمع العالمي (مثل قوم نوح : فيما جسَّدوا بطلاً جماعياً على مستوى العالم) مروراً بالمجتمع الإقليمي (مثل مجتمعات عاد وثمود الخ حيث جسّدوا بطلاً جماعياً على مستوى إقليم معيّن) وانتهاءً بمستوى (الجماعة) التي تكبُر أو تصغر : حيث يتطلّب الموقف رسمهم بهذا النحو أو ذاك ، وهذا مثل « جماعة الكهف » : حيث إنّ تماثل مواقفهم سوغّ رسمهم « جماعياً » وليس « فردياً » ، ومثل جماعة المزرعة التي وردت قصّتهم في سورة القلم ﴿ **إنّا بلوناهم كما بلونا أصحاب الجنة إذ أقسموا ليصرمنها مصبحين ولا يستثنون * فطاف عليها طائف من ربّك وهم نائمون * فأصبحت كالصريم * فتنادَوا مصبحين . . . الخ** ﴾ حيث إنّهم ـ وهم ورثة

المـزرعة التي تـركها لأولاده ـ لا بـدّ أن يُـرسَمـوا (جمـاعيـاً) للسبب ذاتـه (أي تمـاثـل مواقفهم) ، ولذلك عندما تميّز أحدهم في موقفه ، وخالفهم في محـاولة حـرمان الفقـراء من هذه المزرعة التي خصص قسم منها لمساعدة الفقراء في حياة أبيهم ، أو خالفهم حينما (أقسموا ليصرمنها مصبحين ولا يستثنون) : عنـدئذٍ رسمـه النص بطلاً فـردياً ﴿ قـال أوسطهم : ألم أقل لولا تسبحون ﴾ . . .

* * *

أخيراً ، يُلاحَظ أنّ الأبطال رُسِموا ـ كما أشرنا في البـداية ـ في أنمـاطهم الثلاثـة ، الإيجابيين ، السلبيين ، المتأرجحين ، . . . ولا بد أن يفرض السياق أمثلة هـذه الأنماط ما دام التركيب الاجتماعي قائماً أساساً على مثل هذا التقسيم للسلوك .

طبيعياً ، يظل الهدف من هذا الرسم الثلاثي للأبطال : « واحداً » هو : تجسيـد الفكرة الإيجابية التي يستهدفها النص أساساً . فالشخصية الإيجابيـة (مثل : الأنبيـاء ، أهل الكهف ، مؤمن آل فرعون ، الخ) يشكلون (النمـوذج) و(المثال) الـذي ينبغي أن (يَقتِـدي) بـه الآخـرون . والشخصيـة السلبيـة (مثـل : المجتمعـات البـائـدة ، فرعون ، أبي لهب الخ) : يشكلون : « العِظَة » والاعتبـار بمصائرهم الكسيحة . أمّـا الشخصيـات المتأرجحـة ، فإنّ القصـة القرآنيـة أنهتهم حيناً إلى مصـائر إيجـابية (مثـل السحرة الذين بدأوا منحرفين ، متعاونين مع فرعون ، وانتهوا مؤمنين) ، وأنهتهم حينـاً إلى مصائر سلبية (مثل قوم إبراهيم الـذين أقرّوا عـلى أنفسهم بأنّهم ظـالمون في عبـادتهم للأصنام ﴿ فرجعوا إلى أنفسهم فقالوا : إنّكم أنتم الظالمون ثم نكسوا على رؤوسهم : لقد علمت ما هؤلاء ينطقون ﴾ ولكنهم مع ذلك ﴿ قالوا : حـرقوه وانصروا آلهتكم إن كنتم فـاعلين ﴾ . وسَكت حيناً ثـالثاً عن تحـديـد مصـائـرهم ، مكتفيـاً بـإبـراز عنصر (الندم) على سلوكهم المنحرف ، وهذا مثل مصير صـاحب الجنَّتين الـذي أنهته القصـة إلى أن يقـول : ﴿ يا ليتني لم أشرك بـربّي أحدا ﴾ لكن دون أن يتحـدد مصيره إيجـابياً أو سلبيـاً حيث تفاوتت النصـوص في تحديـد مصيره إلى الإيمـان أو الكفر . . . والمهم ، أنّ النص أبرز عنصر (الندم) على سلوكه المشرك ، وهـذا هو هـدف النص ، سواء أكـان الندم قد اقتاده إلى الإيمان أم أبقاه مصرّاً على انحرافه ، . . . من هنا نستخلص كيف أنّ القصة القرآنية في رسمها للأنماط الثلاثة تظلّ مستهدفـة حقيقة واحـدة بالـرغم من تنوّع

الشخوص : بخلاف القصة البشرية التي قد ترسم تأرجح الشخصية وصراعاتها من أجل إبراز عنصر الصراع ، ـ بصفته واقعاً نفسياً ـ دون أن تُنهيه إلى الحسم أو دون أن تُنهيه إلى المصير الإيجابي ، وتكون بذلك قد ساهمت في إضفاء المشروعية على « الصراع » ومن ثَم في إشاعة الفساد كما هو واضح .

* * *

ولعلّ الملاحظة التي تتّسم ببالغ الأهمية في رسم (الشخوص) هي : قضية (التدخّل) المباشر من قِبلَ صاحب النص وفرض آرائه على الشخصية المرسومة ، ففي نطاق القصة البشرية التي تصطنع الشخوص نجد أنّ مبادىء الفن القصصي تحظر على القاص مثل هذا « التدخّل » أو التعليق المباشر على سلوك الشخصية ، . . . بيد أنّ أمثلة هذه المبادىء لا يمكن تقبّلها إلاّ في نطاق محدود هو أن يُترك لشخصية أُخرى فرض الرأي أو التعليق على السلوك : تحقيقاً لعنصر « الإقناع » الفنّي . . أمّا القصة القرآنية الكريمة فتسخر ـ بطبيعة الحال ـ من أمثلة هذه المبادىء التي تُعنىٰ بالفن من أجل الإمتاع وليس بالفن من أجل الإصلاح ، في حين تتوفّر القصة القرآنية على تحقيق عنصرَي الإمتاع والإصلاح : ولكن من خلال توظيف الأول من أجل الآخر ، وهذا ما يمكن ملاحظته في المستويات جميعاً ومنها : مستوى رسم الشخصية ، ففي قصة إبراهيم التي تقدّمت الإشارة إليها لم تتدخّل القصة في شجب سلوك الشخصيات السلبية بل جعلتمُ ينكِسون رؤوسَهم خجلاً وجعلتهم يقرّون بأنّهم هم الظالمون ، وجعلت التعليق على ذلك : من خلال شخصية البطل الرئيس إبراهيم الذي عقّب على سلوكهم بهذا النحو **﴿ ثم نكسوا على رؤوسهم : لقد علمت ما هؤلاء ينطقون قال : أفتعبدون من دون الله ما لا ينفعكم شيئاً ولا يضركم . أُفٍ لكم ولما تعبدون من دون الله أفلا تعقلون ﴾** .

ومن الواضح أنّ جعل الأبطال : كل واحد منهم بحسب موقعه ، هو المحدد لسلوك الآخر ـ كما في النموذج المتقدم ـ يظل أشدّ إمتاعاً وأشدّ تأثيراً في تحقق عنصر «الإقناع». . . بيد أنّ ذلك لا ينبغي أن يشكّل قاعدة ثابتة ـ كما هو شأن القصة البشرية القاصرة ـ بل أنّ السياق هو الذي يحدد ما إذا كان « تدخل » القصة منتفياً ـ كما في النموذج المُتقدِّم وسواه من النماذج المتنوِّعة التي لم تتدخل القصة فيها بتوجيه أو تعليق مباشر، أو ما إذا كان « التدخل » ضرورياً في سياقات أخرى ، وهذا من نحو التعليق

الآتي في قصة يوسف (ع) ﴿ وقال للذي ظنّ أنّه ناج : اذكرني عند ربّك فأنساه الشيطان ذكر ربّه ، فلبث في السجن . . . ﴾ فالتعليق هنا على كون الشيطان قد أنساه ذِكْرَ رَبّه : يظل ضرورياً ، لا لأنّ المعلّق على ذلك هو الله تعالى فحسب ، بل لأنّ المنطق الفني للقصة يتطلب ذلك أيضاً ، فيوسف (ع) منذ أول شدّة تعرّض لها (حادثة البئر) وإنقاذه من فتنة (امرأة العزيز) الخ ، ثم ـ وهذا هو الأهم من ذلك ـ أنّ مستوى وعيه العبادي : لا يسمح لبطل آخر أن يصحّح موقفه الذي طلب من خلاله وساطة بشر : مع أنّ الأمر كله بيد الله تعالى ، لذلك جاء التعليق على سلوكه من قبل الله تعالى مباشرة ، ضرورة فنية لتصحيح موقفه : إذ أنّ المهم هو تصحيح الموقف وليس طريقة ذلك من حيث التدخّل المباشر أو غير المباشر ، كما هو واضح . . .

* * *

حتى الآن لم نعرض إلاّ للشخوص المرسومة : بشرياً ، أمّا الشخوص أو الأبطال أو العناصر غير البشرية من ملائكة وجن وحيوانات ، فإنّ الحديث عنها يتطلّب تفصيلاً لا يسمح به حجم هذا الكتاب ، ولكننا نضطرّ إلى الإشارة السريعة جداً إلى هذا الجانب . . .

إنّ القصة القرآنية الكريمة تُعنىٰ أساساً بالتجارب البشرية وتوظيفها عبادياً ، مما يعني أنّ « الشخوص البشرية » هي التي تتكفّل بهذه المهمة ، . . . بيد أنّ عملية التوظيف العبادي ذاتها تتطلب رسماً لأبطال من جنس آخر يلقون بإنارتهم على هذا الجانب . . . من هنا جاء الرسم لأبطال من الملائكة والجن والعضوية الحيوانية : مكثّفاً في الرسم القَصصي للشخوص . إنّ تجربة الميلاد البشري ذاتها قد اقترنت بعنصر الملائكة وإبليس مثلاً ، ففي أول قَصص سورة البقرة مثلاً نجد قصة آدم (ع) قد رُسِمت وَفْق تصوّر ملائكي خاص حيال خلق آدم : حيث اعتمدت القصة عنصر المحاورة بين الله تعالى والملائكة عندما تساءلوا عن السرّ الكامن وراء إعادة تجربة أرضية سبق أن استتبعت فساداً وسفكاً للدم : حسب المعلومات التي تَملِكها عن التجربة الأرضية السابقة لميلاد آدم . . .

لقد علّم الله تعالى آدمَ الأسماءَ كلَّها ، ثم عرضها على الملائكة ، ويسألها عن

معلوماتها في هذا الصدد، فأجابت قائلة ﴿ **سبحانك لا علم لنا إلّا ما علّمتنا إنّك أنت العليم الحكيم** ﴾ ، ثم قال تعالى لآدم أعلمهم بأسمائهم ، وفعلاً : أعلمهم آدم بذلك ، وحينئذٍ قال الله تعالى للملائكة : ﴿ **ألم أقل لكم إنّي أعلم غيب السموات والأرض** . . . ﴾ هذه المحاورة بين الله تعالى والملائكة تشكّل طرفاً غير بشري كما هو واضح ، إلّا أنّها فرضتها الضرورة التي اقترنت بالميلاد البشري ، وهي ضرورة تعكس أهمّيتها على التجربة البشرية وتوظيفها عبادياً ، حيث يستخلص القارىء جملة من الدلالات ، وفي مقدِّمتها : أنّ التجربة البشرية تنطوي على حكمة ينبغي ألّا يبحث عنها بدليل أنّ الملائكة الذين أودَعهم الله معرفة خاصة لم يتح لهم أن يدركوا سرّ ذلك ، . . . ومنها : أنّ الله تعالى : أكسب العنصر البشري قيمة كبيرة لدرجة أنّه تعالى أسجد الملائكة لهذا العنصر فيما يترتّب على ذلك أن يعرف المرء قيمة نفسه وأن يوظّفها عبادياً لا أن يتغافل عن ذلك ويشغل بمتاع الحياة الدنيا . . .

إذاً : جاء الرسم لأبطال من غير البشر موظّفاً لإنارة التجربة البشرية . . . كذلك رسم شخصية (إبليس) في القَصص المتنوِّعة التي انتظمت القرآن الكريم ، جاء : موظّفاً لإنارة التجربة البشرية ، حيث يستخلص القارىء من حصيلة هذا الرسم ، أنّ التمرّد على مبادىء الله تعالى (من خلال القياس العقلي) أو من خلال نزعة (التكبُّر) سوف تُقضي بالشخصية إلى السقوط ، حتى لو أفنت الشخصية غالبية عمرها في الطاعة : كما حدث لإبليس . . . وهذا ما ينبغي أن تستثمره الشخصية البشرية فتتخلّى عن نزعة التكبُّر ، وألّا تعترض (وهي موسومة أساساً بالقصور العقلي) على مبادِىء الله تعالى الموسومة بالكمال المطلق .

وحين نتّجه إلى عنصر (الجن) مثلاً ، نجد أنّ رَسْم شخوصهم (كما لحظنا عند عرضنا لقضية الشكل القصصي) قد وُظِّف من أجل التحربة البشرية ، فالقصة قد استهدفت لفت النظر إلى أنّ (الجن) ـ وهم من غير عنصر البشر ـ قد استجابوا لرسالة الإسلام بمجرد استماعهم للقرآن الكريم : في حين أنّ البشر الذين جاء القرآن بلغتهم وجاء الرسول من عنصرهم : تلكّأوا في ذلك ، مما يترتّب على مثل هذا الرسم لشخوص (الجن) : أنّ تتم الحجّة على البشر وأن يتحمّلوا ـ من ثم ـ مسؤولية سلوكهم .

وإذا تابعنا رسم العناصر غير البشرية للحظنا أنّ العضوية الحيوانية ساهم أيضاً في بلورة الوظيفة العبادية للبشر . . .

ففي قصة الفيل : كان (الطير) قد رُسِم بنحو مدهش ليمارس عمليات عسكرية حيال العدو الذي زحف نحو مكة المكرمة . . . وجاء هذا الرسم مُوظّفاً لإنارة الفكرة الذاهبة إلى أنّ الله الذي أرسل الطير لإبادة العدوّ بمقدوره أن يصنع ذلك بالنسبة للعدو الجديد الذي حاول إلحاق الأذى بالإسلاميين ، وحينئذٍ يكون عنصر (الطير) غير متميّز عن العنصر البشري من حيث مساهمته في المعارك ، وتوظيفه ـ من ثَم ـ في بلورة العمل العبادي المرتبط بالإنسان .

وفي قصة داود مثلاً نجد أنّ عنصر (الطير) يساهم بدوره في هذا التوظيف العبادي للإنسان . . . تقول القصة ﴿ **ولقد آتينا داود منّا فضلاً ، يا جبال أوّبي معه ، والطير ، وألنّا له الحديد . . . الخ** ﴾ فالمقدمة القصصية ﴿ **ولقد آتينا داود منّا فضلاً** ﴾ طرحت مفهوم « الفضل » ليتطوّر وينمو عضوياً إلى تجسيد عملي للفضل هو ﴿ **يا جبال أوّبي معه والطير** ﴾ ، فهنا جاء عنصر (الطير) موظّفاً لأكثر من هدف ، منه : أنّ الطير تمارس عملية (تسبيح) أو ترجيع لداود (ع) ، ففي الحالين نستكشف أوّلاً حقيقة عبادية تتصل بمطلق المخلوقات ؛ وهي : إنها موظفة للعمل العبادي ـ وليس الإنسان وحده ، ثانياً أنها تتجاوب مع العنصر البشري : إذا كان هذا العنصر مُخلِصاً في عمله العبادي (مثل داود) . . . .

* * *

ليس هذا فحسب ، بل أنّ عنصر (الجماد) ـ وليس المخلوقات الحيّة (ملائكة ، جن ، حيوان) فحسب ـ يرسم وكأنّه (بطل) أيضاً ، حيث إنّ قصة داود جمعت بين الجبال والطير حينما اخضعتهما لرسم واحد هو :

﴿ **ياجبال أوّبي معه ، والطير** ﴾ فالجبال قد رُسِمت (بطلاً) مثل الطير تمارس عملية (تأويب) (تسبيح) (ترجيع) . . ورَسْم مثل هذا البطل له مسوّغاته الفنية والفكرية .

أمّا فكرياً ، فلأنّ اللغة غير البشرية (كائنات نباتية وجمادية) تظل حقيقة لا

مناقشة فيها لصريح الآية الكريمة ﴿ **ولكن لا تفقهون تسبيحهم** ﴾ ، بمعنى أنّ الكائنات غير الحية (بالنسبة لتصوّر الإنسان النسبي) تمارس عملاً عبادياً أيضاً ، وهذا وحده كافٍ في لفت نظر الشخصية البشرية إلى أنّ الكون بأكمله موظّف عبادياً مما ينبغي أن يفيد البشر من هذه التجربة فيُضاعف عمله العبادي ، . . . مضافاً إلى أن جعل (الجبل) يتجاوب مع داود : يلفت نظر الشخصية البشرية إلى أنّ الإخلاص في الطاعة يستتبع أن يأمر الله تعالى : الجبال بأن تتجاوب مع داود : تثميناً لإخلاصه العبادي من جانب ، وتحسُّساً بمعطيات الله تعالى من جانب آخر . . .

وأمّا فنّياً ، فلأنّ التحسيس بمعطيات الله تعالى قد تُجسّد من خلال الصياغة الفنية للقصة حيث جاءت مقدّمتها التي تقول : ﴿ **ولقد آتينا داود منّا فضلاً** ﴾ إرهاصاً بما ستكشف عنه القصة من أحداث تُعدّ تجسيداً عملياً للمقدمة : كما أشرنا في حديثنا عن ظاهرة العنصر الحيواني ، هذه الأحداث (حسب المصطلح القَصصي : تطويرٌ أو إنماءٌ عضويٌّ) أو هي تعبير عن مفهوم (الفضل) الذي طرحته مقدمة النص .

من حيث الأحداث والمواقف

تقوم القصة ـ أيّة قصة كانت ـ على موقف أو حدث يرتبط بالشخصية . . . أمّا الموقف فهو سلوكها أو استجابتها حيال هذه الظاهرة أو تلك ، وأمّا الحدث : فوقائع مادية مثل : معركة ، زواج ، موت ، انبعاث ، حريق ، مطر . . . الخ حيث ترتبط هذه الوقائع بالشخصية مباشرة أو بنحو غير مباشر ، وتساهم في بلورة الأفكار التي تستهدفها القصة . . . فضلاً عن أنّ الوقائع ـ في حدّ ذاتها ـ تنطوي على حيوية وإثارة وإشباع لفضول القارىء الباحث عن المعرفة ، واستكناه السر ، والوقوف عند مختلف ظواهر الحياة . . .

القصة القرآنية تُعنىٰ برسم الوقائع دون أدنى شك ، إلاّ أنّ كلّ واقعة لا تسرد إلاّ بقدر ما تساهم في تجلية الفكرة التي تستهدفها ، كما أنّ كل حادثة أو جزء منها ترسم بنحو عضوي يترك انعكاساته على باقي الأجزاء ، مثلما ترسم وَفْق تخطيط ممتع مقرون بعناصر التشويق والمماطلة والمفاجأة . . . وترسم بنمطيها : « العادي » الذي يخضع

لقوانين الكون ، « والمُعجِز » الذي يخترق ذلك . . . ومن ثَم ، فإنّ رسمها بمختلف المستويات يظل موظّفاً لإنارة الأفكار المستهدفة كما قلنا ، وبما أنّ الحقول السابقة تكفّلت بعرض هذه الجوانب التي وردَت خلال حديثنا عن الشخصيات وسواها ، وحينئذٍ لا نعرض لها إلاّ لمحاً خاطفاً . . . .

تتميّز (الحادثة) في قصص القرآن بكونها (واقعية) ـ وقعت فعلاً ، أو تقع لاحِقاً دنيوياً أو أُخروياً (أي : حوادث اليوم الآخر) . وأهم مميزات هذه الواقعية هي : تحقيق عنصر الإقناع الفني) ـ بحيث يدرك القارىء بأنّه أمام « حادثة » لها تحققها في الخارج وليس أمام حوادث مصطنعة أو أُسطورية (كما هو طابع القصة البشرية) ، إذ إنّ انفعال الإنسان بما هو (واقع) هو الذي يحمله على تعديل السلوك الذي تستهدفه القصة من وراء عرضها للحوادث ، وليس القصة المفتعلة التي يخبُرها القارىء سلفاً . . . .

من هنا كانت القصة القرآنية تُعنىٰ بعرض الحوادث عناية بالغة ، وتشدد في عرض الحوادث المعجزة بخاصة : نظراً لأنّ الإعجاز يحمل الشخصية على أن تستجيب بنحو أشد فاعلية من الحادثة العادية (وإن كانت الحادثة العادية تحقق نفس الفاعلية في سياقات خاصة كما سنشير) . . . . ولعلّ لاستجابة الشخص حيال ما هو عاديّ من الحوادث من أثر هو الذي دفع كتاب القصة إلى اصطناع ما هو وَهْم وأُسطوري بوجود مجتمعات تحيا بالفعل ثقافة أُسطورية أم كان ذلك في القصة الحديثة التي تستثمر الأساطير لاستخلاص الدلالة التي تستهدفها القصة : إلاّ أنّ نفس استثمارها للأسطورة مؤشّر إلى وجود ميل إنساني إلى ما هو غير عادي من الظواهر . . . لذلك يظل (الحادث المُعجز) في القصة القرآنية محقّقاً من جانب : إشباع الميل إلى ما هو غير عادي ، ومُحقّقاً ـ وهذا هو المهم بطبيعة الحال ـ الهدف العبادي الذي تُعتزم توصيله القصةُ : من جانب آخر . فالملاحظ أنّ قصص : خلق آدم من التراب ، حوادث الطوفان ، الصيحة ، . . . . الخ ، حوادث : الإنجاب من غير أب (عيسى ع) ، نزل الرزق من السماء (مريم ع) ، نزول المائدة ، إحياء البقرة ، إحياء الطيور الأربعة ، إحياء المار على القرية بعد مائة سنة ، نوم أهل الكهف ، جنود الملائكة ، مقاتلة الطيور ، العصا ، اليد البيضاء ، انفلاق البحر ، تفجير الينابيع ، إبادة المزارع ، المكوث في بطن الحوت ،

ارتداد البصر ، تحوُّل النـار إلى برد وسـلام الخ . . . هـذه الحوادث (المعجـزة) تشكل ـ كما هو ملحوظ غالبية القصص القرآني الكـريم ، مما نستخلص منـه أهمية الـرسم لمثل هـذه الحوادث من حيث انعكـاساتهـا على تعـديل السلوك ممـا تستهدفـه القصة القـرآنية أساساً : كما هو واضح .

ولعلّ انعكاس هذه الحوادث المعجـزة ـ من حيث الرسم القَصصي لهـا ـ على بيئـة اليوم الآخر (قيام الساعة ، الموقف ، المصائر) ، يظل واحداً من المعطيات الفنيـة التي تُمهِّد إلى تعميق القناعة بمعجزات اليوم الآخر ، وهو ما تتكفّل برسمـه قصص متنوعـة ، نختم بها حديثنا عن القَصص القرآني الكريم .

من حديث البيئة الأُخرويّة

يلاحَظ أنّ القصة القرآنية الكريمة أوْلَت البيئة الأُخروية عناية بالغـة الأهمية نـظراً لكونها ـ من جانب ـ حصيلة الجـزاء المترتّب عـلى العمل العبـادي في الدنيـا ، وكونها : البيئة الخالدة من جانب آخر . . . ويأخذ رسم البيئة الأُخروية مستويات متنوِّعة تبدأ من بيئة القبر التي تعدّ بَرْزَخاً بين الدنيا والآخرة ، إلى مستويات مُفصّلة من الرسم القصصي تبدأ بقيام الساعة وما يصاحبها من النفخة التي تتلاشىٰ الدنيـا من خلالهـا ، ومن النفخة التي تُحيىٰ بهـا الموتى ، ثم : المـوقف المُعدّ للحسـاب : بمـا يـواكبـه من شـدائـد نفسيـة وبدنية ، ثم المصائر النهائية من جنة أو نار : يقـترن رسمها من عـذاب أو نعيم ، وهذا يعني أنّ قصة البيئة الأُخروية تتناول البيئات التالية :

١ ـ البَرْزَخ ٢ ـ تلاشي الكون ٣ ـ الانبعاث ٤ ـ المـوقف ٥ ـ المصائـر إلى الجنة أو النـار ، كما أنّ كـلاً من البيئـات المـذكـورة تتضمّن : وصفـاً للعـذاب أو النعيم نفسيـاً وجسدياً ، بيد أنّ المهم ـ فنياً ـ أنّ رسم البيئة الأُخروية يتميّز عن البيئة الدنيوية بكـونها غائبة عن الخبرة البشرية إلاّ من خلال ما هـو نسبيّ من خبرات الإنسـان مما يضفي عـلى الـرسم القصصي نكهةً خـاصة لا يمكن للدارس أن يلمّ بهـا إلاّ من خلال التـذوُّق الفني الصرف الذي يُحَسّ ولا يوصف كما أنّ هذا الرسم يتميّز بكونه مصُوغاً عـلى مستويـين : أحدهما يتمّ من خلال قصص تُعنىٰ بالبيئة الدنيوية ، ولكنها تقتطع شرائـح الزمن لتنقـل

شريحة منها أو أكثر إلى بيئة الآخرة ، . . . . وهذا من نحو ما رَسَمتْه قصة (مؤمن آل فرعون) حيث نَقَلتْ فرعون وقومه إلى بيئة البَرْزَخ وما عرضت عليهم من بيئة النار بعد أن انتهت القصة من رسمها لحياة البطل المؤمن حيث كانت كلمته الأخيرة التي وجهها إلى قومه (في الاجتماع الذي حضره فرعون : كما لحظنا ذلك سابقاً) هي :

﴿ **فستذكرون ما أقول لكم ، وأُفوّض أمري إلى الله، إنّ الله بصير بالعباد** ﴾ ثم عَقّبت القصة على حياة البطل : ﴿ **فوقاه الله سيّئات ما مكروا ، وحاق بآل فرعون العذاب . النار يعرضون عليها غدواً وعشيّاً . ويوم تقوم الساعة : ادخلوا آل فرعون أشدّ العذاب** ﴾ فالنار التي يعرضون عليها غدواً وعشياً هي : بيئة « البَرْزَخ » بدليل أنّ القصة قالت بعد ذلك مباشرة ﴿ **ويوم تقوم الساعة : ادخلوا آل فرعون أشدّ العذاب** ﴾ . . . .

المهم ، أنّ هذه القصة التي تحدّثت عن بيئة الدنيا : تحدّثت أيضاً عن بيئة الآخرة (متمثلة في « البَرْزَخ » الذي يعدّ أوّل منازلها) من خلال النقلة الزمنية لأبطال القصة ، حيث كان الارتباط عضوياً بين البيئتين ، فمؤمن آل فرعون عندما كان يقول : ﴿ **ويا قوم مالي أدعوكم إلى النجاة وتدعونني إلى النار** ﴾ ، وعندما ختم كلامه بقوله ﴿ **فستذكرون ما أقول لكم . . .** ﴾ : قد أرهص ـ من خلال عمليّة النمو الفني للأحداث ـ بمصائر آل فرعون ، وها هم القوم ﴿ **النار يعرضون عليها غدُواً وعشياً** ﴾ في البَرْزَخ ، وها هُم أيضاً ﴿ **يوم تقوم الساعة : ادخلوا آل فرعون أشدّ العذاب** ﴾ . . . وها هُم في بيئة النار يلوم بعضهم البعض ﴿ **وإذ يتحاجون في النار ، فيقول الضعفاء للذين استكبروا : إنّا كنا تبعاً لكم فهل أنتم مغنون عنّا نصيباً من النار قال الذين استكبروا : إنا كل فيها ، إنّ الله قد حكم بين العباد وقال الذين في النار لخزنة جهنم : ادعوا ربّكم يخفّف عنّا يوماً من العذاب * قالوا : أو لم تك تأتيكم رسلنا بالبيّنات ، قالوا : بلى ، قالوا : فادعوا ، وما دعاء الكافرين إلاّ في ضلال * إنّا للنصر رسلنا والذين آمنوا في الحياة الدنيا ويوم يقوم الأشهاد** ﴾ ، فالملاحَظ هنا أنّ القصة وصلت بين بيئة الدنيا وبيئة الآخرة (بَرْزَخاً ، وموقفاً « يوم يقوم الأشهاد » ومصيراً) ، وهذا الوصل قد تم ـ فنياً ـ من خلال انعكاس المواقف والأحداث الدنيويّة (مثل قول مؤمن آل فرعون ـ فستذكرون ما أقول لكم ـ ما لي أدعوكم إلى النجاة

وتدعونني إلى النار ـ وبالفعل : لقد نصر الله (الذين آمنوا في الحياة الدنيا ، حيث قال النصّ عن مؤمن آل فرعون ﴿ **فوقّاه سيئات ما مكروا** ﴾ وفعلاً قد خذَل الله الذين كفروا حينما قالت القصة ﴿ **وحاق بآل فرعون سوء العذاب** ﴾ .

إذاً : أمكننا ملاحظة الرسم القَصصي لجانب من البيئة الأُخروية التي جاءت في سياق الرسم القصصي للبيئة الدنيوية : خلال القصة المشار إليها . . . . أمّا الرسم القَصصي للبيئة الأُخروية ـ في قصص مستقلة ـ فيأخذ مستويات متنوعة ، بعضها يجيء لموقف جزئي مثل (قصة الأعراف) التي وردت في سورة الأعراف ﴿ **ونادى أصحاب الجنة أصحاب النار . . . وبينهما حجابٌ ، وعلى الأعراف رجال . . . . ونادوا أصحاب الجنة . . ونادى أصحاب الأعراف . . . ونادى أصحاب النار : أصحاب الجنة . . . الخ** ﴾ ، وبعضها يجيء : رسماً مفصَّلاً في سور مستقلة كاملة مثل : سورة الرحمن ، الواقعة ، الدهر . . . ونكتفي بالوقوف عند بعض النماذج القصصية المستقلة ، مختتمين بذلك عرضنا للعنصر القصصي في القرآن الكريم .

ولعلّ أوّل ما يُلاحَظ في القَصص المستقلة أنّ رسم البيئة الأُخروية لا ينفصل عن البيئة الدنيوية أيضاً ، كل ما في الأمر أنّ القصة تقتطع شريحة زمنية من الدنيا تنقلها إلى البيئة الأُخروية على عكس المستوى الأوّل من القَصص التي تقتطع بيئة أُخروية خلال حديثها عن بيئة الدنيا . . .

وأيّاً كان ، بمقدورنا أن نقف على إحدى هذه القَصص وهي قصة « الجنّات الأربع » التي ورَدت في سورة (الرحمن) . ففي هذه السورة سرد يَصِف أربع جنّات ، كل جنّتين لبطل جماعي يتميّز أحدهما بكونه من الطبقة العُليا ، والآخر بكونه من طبقة أُدنى .

تقول القصة عن الطبقة الأولى : ﴿ **ولمن خاف مقام ربّه جنّتان . . . ذواتا أفنان . . . فيهما عينان تجريان . . . فيهما من كل فاكهة زوجان . . . متّكئين على فرش بطائنها من استبرق وجنى الجنتين دان . . . فيهم قاصرات الطرف لم يطمثهن إنس ولا جان . . . كأنّهن الياقوت والمرجان . . . هل جزاء الإحسان إلاّ الإحسان** ﴾ .

وتقول القصة عن الطبقة الأدنى :

﴿ ومن دونهما جنّتان . . . مدهامتان . . . فيهما عينان نضاختان . . فيهما فاكهة ونخل ورمّان . . . فيهنّ خيرات حسان . . . حور مقصورات في الخيام . . . لم يطمثهنّ إنس قبلهم ولا جان . . متّكئين على رفرف خضر وعبقري حسان . . . . ﴾ .

إنّ العناصر المشتركة في الجنّات الأربع هي :

١ ـ النبات أو الزرع أو الشجر ٢ ـ الماء أو العيون ٣ ـ الفاكهة ٤ ـ الفرش ٥ ـ الحور .

ولنقف على الفارق بين الجنّتين العاليتين وبين الجنّتين الدانيتين ، ونبدأ بأوّل العناصر الخمسة ، وهو الزرع أو الشجر . قالت القصة عن الجنّتين العاليتين : بأنّهما **﴿ ذواتا أفنان ﴾** وقالت عن الدانيتين **﴿ مدهامتان ﴾** . من حيث البُعد الجمالي ، فإنّ العاليتين ذواتا أغصان ، والدانيتين مكثّفتان بالزرع ، أو شديدتا الرواء والخضرة . ومن الطبيعي ، أنْ يكون مَرأىٰ الأغصان وهي متدلّية ومَرأىٰ الشجر وهو مُكثّف منطوياً على ما هو ممتع وجميل ، بيد أنّ الفارق بين مَراى الأغصان وهي متدلّية وبين مَرأىٰ الشجر وهو مُكثّف أو شديد الخضرة : يكاد يبرز بوضوح ، فالغصن بتفريعاته المختلفة من الممكن أن يُغطّي مساحة الجنّة بحيث يعوّض عن كثافة الشجر أو شدّة خضرته ، فضلاً عن أنّه يقترن بمرأىٰ الثمر الذي يُحقّق إشباعاً جديداً لا يتوفّر في كثافة الشجر ، وهذا يَعني أنّ الجنّتين العاليتين تحملان خصيصة زائدة على الجنّتين الدانيتين . . كما واضح . والأمر نفسه بالنسبة للعناصر الأربعة الأخرى .

العنصر الصوريّ

تُعدّ (الصورة) ـ وهي إحداث علاقة بين شيئين لا علاقة بينهما في عالم الواقع ـ من أبرز عناصر الجمال في النص الأدبي نظراً لكونها تساهم في تعميق الدلالة ـ من خلال تقديم نماذج حسّية أو معنوية يَخبُرها الإنسان في تجاربه اليومية . . . لذلك تُعدّ (الصورة) ناجحة حينما ترصد من حياة الإنسان ما هو مألوف من التجارب لديه ـ سواء أكانت هذه التجارب ذات طابع حسّي (مثل تشبيه الحور باللؤلؤ) أو كانت ذات طابع نفسي (مثل صورتَي النور والظلمات حيث يرمزان إلى الإيمان والكفر وهما نفسيان) أو

كانت ذات طابع غيبي (مثل تشبيه شجرة الزقوم بأنّها كرؤوس الشياطين) . . .

ولعلّ ما يميّز (الصورة) ـ في القرآن عن غيره ـ هو ارتكانها إلى (الواقع) النفسي والحسّي والغيبي ـ تماماً كما ترتكن قصصه إلى الواقع أيضاً بالنحو الذي وقفنا عنده ، وهذا بعكس الاستخدام البشري للقصة أو الصورة حيث يستند الكثير منها إلى الوهم أو الأسطورة أو المُمتنِع ، وذلك بحجة أنّ الأسطورة أو الوهم أو المُمتنِع يحياه الإنسان في (لا شعوره الجمعي) ـ كما تذهب إلى ذلك بعض الاتجاهات النفسية ، أو أنّ الصورة الوهمية يمكن أن يفيد منها الإنسان في استثمار ما تنطوي عليه من دلالات : تماماً كما تستثمر من القصة الوهمية دلالاتها الإنسانية . . .

بيد أنّ مثل هذا الرأي لا يمكن الركون إليه ، ما دمنا نعرف أنّ الإنسان يتعامل في حياته مع (الواقع) وليس مع (الوهم) ، . . . فلماذا مثلاً يجنح إلى الوهم ـ وهو يستهدف إبراز الدلالات ـ ولا يجنح إلى الواقع ليفيد منه تلكم الدلالات ؟ . . .

وأيّاً كان ، فإنّ القرآن الكريم وهو يستند إلى الخبرة اليومية المألوفة لدى البشر في استخدامه للعنصر الصوري ـ يتوفّر على أشكاله المتنوعة من « تشبيه وتقريب » و« تمثيل » و« استعارة » و« رمز » و« استدلال » و« تضمين » و« فرضية » . . . حيث إنّ كلّاً من هذه الأشكال الصورية تستخدم حسب متطلبات السياق الفكري التي تَرِدُ فيه . . . ولنقف عابراً عند هذه الأشكال الصورية ، وفي مقدمتها :

١ ـ التشبيه

لقد استخدم القرآن الكريم عنصر التشبيه بنحو يشكِّل نسبة كبيرة بالقياس إلى الصور الفنية الأُخرى . والسرّ في ذلك أنّ « التشبيه » هو أشدّ وضوحاً من غيره في إبراز المعاني التي يستهدفها القرآن . وقد أكّدنا أكثر من مرة بأنّ القرآن ـ وهو النموذج الأكمل لكل قاعدة فنية ـ لا يُعنىٰ إلّا بما يحقّق عملية التوصيل . وما دام التشبيه أشدّ فاعلية ووضوحاً من غيره حينئذٍ فإنّ استخدامه بحجم كبير : له مسوّغاته الواضحة في هذا الميدان .

ومهما يكن ، فإنّ استخدام القرآن الكريم لعنصر التشبيه جاء مكثّفاً ومتنوّعاً

أيضاً حسب متطلبات الموقف الذي يَرِدُ التشبيه من خلاله، . . . فقد استخدم التشبيه في أدواته الثلاث المعروفة «الكاف، كأنّ، مثل» بحيث روعي في هذا الاستخدام: التفاوت أو الفوارق الفنية بين كل أداة، . . وهذا من نحو قوله تعالى: ﴿ **وله الجوار المنشأت في البحر كالأعلام** ﴾ ﴿ **وكأنّهم جراد منتشر** ﴾ و﴿ **أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب** ﴾ . كما استخدم العبارات التي تقوم مقام ذلك من نحو ﴿ **إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤاً منثوراً** ﴾ ، حيث إنّ (حسب) تقوم مقام الأداة (كأن) ، كما أنّ استخدام المصدر مثل : (فشاربون « شرب الهيم ») حيث إنّ « شرب » تقوم مقام الأداة « مِثْل » . . . وكما قلنا فإنّ كل أداة لها نسبة معيّنة من رصد علاقات الشبه ، فـ « الكاف » تُمثّل نسبة متوسطة يتوازن فيها طرفا المشبه والمشبه به ، و« كأن » تمثل النسبة المنخفضة (أي النسبة التي تقلّ عن المنحنىٰ المتوسّط في رصدها لعلاقات التشابه ، و« مثل » تُجسّد النسبة الأعلىٰ (أي التي تتجاوز المنحني المتوسّط من رصد العلاقات بين طرفي التشبيه ، حيث يمكن للقارىء أن يتبينّ هذه الفوارق من خلال النماذج المتقدّمة ، فعملية الموازاة لكل من الإنسان والطائر استخدمت فيها أداة (مثل) لأنّها ترصد أعلى درجات التشابه في هذه العملية إذ لا فرق بين موازاة الإنسان والطائر تحت الأرض ، وظاهرة التشابه بين السفن والجبال « الأعلام » استخدمت فيها الأداة « الكاف » حيث تمثّل الدرجة المتوسّطة أو المألوفة من التشابه . وأمّا « كأن » فقد استُخدِمت لرصد التشابه بين الجراد المنتشر وبين الإنسان المنبعث من القبر عند قيام الساعة ، حيث تقلّ نسبة التشابه بينهما بصفتهما من عُضويتين مختلفتين .

* * *

وإذا تركنا أدوات التشبيه وعباراته واتّجهنا إلى مستوياته وأشكاله ، وجدنا أنّ النص القرآني الكريم يستخدم مستويات متنوّعة من التشبيه ، منها :

١ ـ التشبيه المتفاوت

وهو التشبيه الذي ينظر إلى الفارقية بين طرفَي التشبيه من حيث كون أحدهما « أعلى » أو « أدنىٰ » من الآخر وهذا من نحو قوله تعالى :

﴿ فهي كـالحجـارة « أو أشـدّ » قسـوة ﴾ و ﴿ إن هم كـالأنعـام بـل « أضـلّ » سبيلا ﴾ .

والمُسوّغ الفني لأمثلة هذا التشبيه المتفاوت واضح ما دام النص يستخدم توضيحاً أنّ الكافر معطّل العقل لـدرجة أنّ الأنعـام هي أقلّ منـه مفارقـة ، وأنّ اليهودي شـديد القسوة لدرجة أنّ الحجارة هي أقلّ منه مفارقة ، لأنّ منهـا ما يتفجّـر منها المـاء أو يتشقّق الخ . . .

٢ ـ التشبيه المضاد

وهو التشبيه القائم على رصـد علاقـات التضاد بـين الشيئين ، بصفـة أنّ الأشياء تُعـرَف بأضـدادها حينـاً ، وهذا من نحـو قولـه تعـالى ﴿ أفمن يخلق كمن لا يخلق ﴾ ، وقوله تعالى : ﴿ أفنجعل المسلمين كالمجرمين ﴾ .

٣ ـ التشبيه التفريعي

وهو التشبيه الذي تتفرّغ منه صور متعددة مثل ﴿ كمثِل حبّة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبّة ﴾ .

٤ ـ التشبيه الامتدادي

وهو التشبيه الذي تمتدّ معه وتتجاور صـور متنوعـة مثل ﴿ كصيب من السماء فيه ظلمات ورعد وبرق ﴾ ، فالظلمات والرعد والـبرق تتجاور مـع التشبيه المـذكور بشكـل امتدادي وليس على نحو تفريعي .

٥ ـ التشبيه المُكثّف

وهو التشبيه الذي تتفرّع وتمتـدّ فيه الصـور في آنٍ واحد مثـل قولـه تعالى ﴿ كـأنّها كوكب دريّ يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتهـا يضيء ولو لم تمسسه نار ﴾ حيث تفرع من الكوكب « إيقاد » وتفرع الإيقاد من الشجرة ، ثم امتـدّت صور أُخرى : مثل كون الشجرة مباركة ، زيتونة ، الخ .

٦ ـ التشبيه المتداخل

وهو التشبيه الذي ينطوي على صورتَين أو أكثر من التشبيهات التي تتداخل فيما بينها وهي على أنواع :

٦ ـ التشبيه الذي يترتّب عليه تشبيه آخر مثل ﴿ **كالمهل يغلي في البطون كغلي الحميم** ﴾ حيث شبّه طعام أهل النار بالمهل ثم شبّه المهل بغلي الحميم .

٧ ـ التشبيه الذي يتآزر معه تشبيه آخر يتناول كل منهما جانباً من الدلالة ، مثل قوله تعالى : ﴿ **ترمي بشرر كالقصر كأنّها جمالة صفر** ﴾ حيث شبّه الشرر بالبنيان (من حيث ضخامته) وشبّهه بالناقة الصفراء من (حيث لون الشرر) .

٨ ـ التشبيه الذي يتوحّد معه تشبيه آخر ويصب في دلالة واحدة مثل قوله تعالى : ﴿ لا تبطلوا صدقاتكم بالمن والأذى **كالذي** ينفق ماله رئاء الناس ولا يؤمن بالله واليوم الآخر ، فمثله **كمثل** صفوان عليه تراب فأصابه وابل فتركه صلدا ﴾ حيث إنّ كُلاًّ من المنّان والمرائي يشتركان في خصيصة متشابهة تُفضي إلى نتيجة واحدة هي ضياع عملهما .

٩ ـ التشبيه الذي يترتّب على تفريعه تشبيه آخر مثل ﴿ **كمشكاة** فيها مصباح ، المصباح في زجاجة ، الزجاجة **كأنّها** كوكب دريّ ﴾ حيث يُشبّه النور بالمشكاة ويرتّب على ذلك تفريعات هي (المصباح) ـ في زجاجة ، ثم يرتّب على هذا التفريع تشبيهاً آخر هو ﴿ **كأنّها كوكب دري** ﴾ .

ولكل من هذه الأنماط مسوّغاته الفنية ، . . . فالتشبيه الأوّل كان في صدد توضيح طعام أهل النار من حيث طبيعته ومن حيث تمثيله داخل الجسم ، فكان لا بدّ من أن يترتب أحدهما على الآخر أي تمثيل الطعام بعد تناوله ، فكانت الصورة (كالمهل) تتعلّق بتناول الطعام ، وكانت الصورة كالحميم تتعلّق بتمثيل الطعام داخل الجسم . . . والتشبيه الثاني يتناول صفتين من الشرر هما حجمه ولونه ، فكان لا بد من صياغة كل واحد منها متداخلاً مع الآخر . . . والتشبيه الثالث يتناول صفتين ولكنهما خاضعتان لنتيجة واحدة هي ضياع العمل بالنسبة لكل من المنّان والمرائي ، فكان لا بد من إخضاعهما لتشبيه مشترك هو الحجر الصلد الذي يصيبه مطر فيزيل التراب عنه فيصبح صلداً ولا يمكن ردّ التراب إليه . . . والتشبيه الرابع كان لا بد من صياغته بهذا النحو

الذي يقوم على التفريع ، لأنّ المشكاة التي هي كوّة ، ثم وضع المصباح فيها ثم وضعها في الزجاجة : أولئك جميعاً تشكّل هيئة إنارة ، لكن بما أنّ الزجاجة هي التي تعكس النور حينئذٍ جاء التشبيه بها أي على فروع التشبيه الأول ﴿ كأنّها كوكب دري ﴾ له مسوّغه الفني .

التشبيه المتكرّر

وهو التشبيه الذي يتكرّر حيال ظاهرة واحدة مثل ﴿ كأن لم يسمعها ، كأن في أذنيه وقراً ﴾ ومن نحو ﴿ كمثل الذين من قبلهم ذاقوا وبال أمرهم ولهم عذاب أليم ، كمثل الشيطان إذ قال للإنسان أكْفِر فلما كفر قال إنّي بريء . . . ﴾ « مثل الفريقين كالأعمى والأصم والبصير والسميع » حيث إنّ المسوّغ لتكرار النموذج الأول من التشبيه هو انغلاق الكافر ومكابرته إلى درجة تدفعه على أن يصر حتى على عدم السماع بنحو وكأنّ في أذُنيه ثقلاً يحْتجزُه عن ذلك، وهو أمرٌ يفسّر لنا دلالة تكرار كأن لم يسمعها، كأنّ في أذنيه وقراً » . كما أنّ المسوّغ لتكرار النموذج الثاني من التشبيه هو : التأكيد على الخسارة الدنيوية والأخروية ، فالتشبيه القائل : ﴿ كمثل الذين من قبلهم ﴾ يتناول الخسارة الدنيوية حيث هُزِمَ المشركون ولم ينصرُهم المنافقون كما زعموا : في معركة بدر ، والتشبيه الآخر ﴿ كمثل الشيطان ﴾ يمثل خسارة أُخروية حيث يتبرأ الشيطان من الأشخاص الذين أغواهم . . . والمسوّغ للنموذج الثالث من التشبيه هو استثمار أكثر من حاسة لتعميق المعنى ، لذلك لم يكتف النص بخلع صفة الأعمى على الكافر بل أضاف إليه صفة الأصم أيضاً مقابل سمتيَ البصر والسمع للمؤمن : حتى يؤكّد المعنى الذي يريد توصيله إلى القارىء . . . ويُلاحَظ أنّ هذا النمط من التشبيه ﴿ مثل الفريقين كالأعمى والأصم والبصير والسميع ﴾ يُسمَّى في اللغة البلاغية الموروثة : (التشبيه الملفوف) حيث تُجمَع صفتا المُشبَّه (الأعمى والأصم) مقابل جمع صفتيَ المُشبَّه به (البصير والسميع) .

٨ ـ التشبيه القصصي

وهو أن يكون المشبَّه به حكاية أو أُقصوصة بدلاً من التشبيه بالظواهر مثل ﴿ أو

كالذي مرّ على قرية وهي خاوية على عروشها فقال أنّى يحيي هذه الله بعد موتها فأماته الله مائة عام . . . ﴾ بصفة أنّ القصة تجتلب اهتمام القارىء أكثر من غيرها ، ويكون المسوّغ لها ـ في هذا السياق من السورة :

إنّ هذه القصة تتناول قضية الإماتة والإحياء حيث إنّ أكثر من قصة قد سيقت في سورة البقرة للتدليل على ظاهرة الإحياء والإماتة مثل قصة البقرة وإحيائها والطيور الأربعة وإحيائها وغيرهما الخ . . .

٩ ـ التشبيه بالمَثَـــل

المَثَل هو صفة أو حادثة أو عِظة أو نموذج يستشهد به لتوضيح الحقائق ، وهو يشبه القصة من حيث اجتذابه للقارىء . . . من نحو قوله تعالى ﴿ مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبّة أنبتت سبع سنابل . . . ﴾ .

وهذا النمط من التشبيه يستخدم على مستويات متنوعة منها :

ـ استخدامه في كلّ من طرفي التشبيه ، كالنموذج المتقدم . . .

ـ استخدامه في الطرف الآخر من التشبيه مثل ﴿ أفمن كان ميتاً فأحييناه ـ كمن مثله ﴾ .

ـ استخدامه في الطرف الأول من التشبيه ـ نحو ﴿ ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة ﴾ .

والمسوّغ لكل واحد من هذه الأنماط من التشبيه بالمَثَل يتجسّد في كون : أنّ الأول منها جاء في سياق مضاعفة الإنفاق ، فكان لا بد من استخدام المَثَل في طرفَي التشبيه نظراً لاستناد كليهما إلى الأرقام التي تتطلّب المقارنة بين الإنفاق ومضاعفاته . . .

وأمّا المسوّغ للتشبيه الثاني فهو : أنّ الإيمان ينطوي على معطيات كثيرة لا ضرورة لتصديرها بالمَثَل ، بينما يحتاج الطرف الآخر وهو ﴿ **كمن مثله في الظلمات** ﴾ إلى أداة تشبيهية توضِح مدىٰ ما يقترن بالكفر من خسارة دنيوية وأُخروية : بصفة أنّ عدم الإيمان لا ينحصر موضوعه في كونه مجرد خسارة لشيء فحسب بل يستتلي عذاباً أيضاً ، حيث

من الممكن أن يتخلّى الإنسان عن بعض المنافع دون أن يتضرّر : لكن إذا ترتّب على ذلك ضرر (كالمرض أو الموت) مثلاً حينئذٍ فإنّ الخسارة لا يمكن تحمُّلها في هذا المجال .

وأمّا المسوّغ للتشبيه الثالث فهو من أجل توضيح أثر الكلمة الطيّبة حيث إنّها لا تكلِّف صاحبها جهداً فكان لا بد من تقديمها نموذجاً يعتمد على (المَثَل) لإكسابها أهمية كبيرة بعكس الشجرة التي يبدو عطاؤها واضحاً لدى أيّ إنسان .

* * *

٢ ـ الاستعارة

يجيء استخدام الاستعارة في القرآن الكريم ذا نسبة تلي نسبة التشبيه ، بصفة أنّ الاستعارة تنطوي على خصائص أقلّ من التشبيه من حيث الوضوح ، فقوله تعالى : ﴿ **والصبح إذا تنفّس** ﴾ أو ﴿ **اشتعل الرأس شيباً** ﴾ أو ﴿ **اخفض لهما جناح الذلّ** ﴾ أو ﴿ **انا نخاف من ربّنا يوماً عبوساً . . .** ﴾ . . هذه النماذج تكاد ترصد أوجه الشبه بين تنفّس الإنسان واشتعال النار وخفض الجناح وعبوس الوجه وبين الصبح والشيب والذل والغضب ، حيث يمكن أن نشبِّه تدرُّج الصباح بتنفُّس الإنسان وغزارة الشيب باشتعال النار ، ولكن الفارق هو إزالة الحدود بين المُشبَّه والمشبَّه به واندماجهما في عملية واحدة هي إعارة نفس الإنسان للصبح ، وعبوس وجهه لليوم الآخر وهكذا . . .

ويلاحظ أنّ القرآن الكريم قد استخدم الاستعارة في مستوياتها التركيبيّة المختلفة ، منها :

١ ـ الاستعارة الجزئية أو الإضافية

وهي الاستعارة التي تخلع على الشيء جزء من صفة شيء آخر على نحو الإضافة ، مثل ﴿ **واخفض لهما جناح الذلّ من الرحمة** ﴾ .

٢ ـ الاستعارة الكلّيّة أو الوصفيّة

وهي الاستعارة التي تخلع على الشيء سمة شيء آخر على نحو كلّـي أو وصفي ، مثل قوله تعالى : ﴿ **والصبح إذا تنفّس** ﴾ ﴿ **واشتعل الرأسُ شيباً** ﴾ ﴿ **يوماً عبـوساً** ﴾ حيث تصبح هذه الاستعـارات ظاهـرة كلّية أو وصفـاً هو « الصبـح المتنفّس » « الشيب المشتعل » « اليوم العبوس » .

وبمـا أنّ الاستعـارة تعني خلع صفـة شيء عـلى آخـر ، فـإنّ هــذا الخلع يتم ـ في النصوص القرآنية الكريمة ـ من خلال تبـادل الصفات ، حيث يتم التبـادل بين صفـات الشيء الواحد أو بين صفات الأشياء المتنوِّعة . فمن النوع الأول :

٣ ـ استعارة صفات الشيء الواحد

وهي أن تتبادل صفات الشيء فيما بينها ، مثـل : تبادل الحـواس عند الإنسـان أو تبادل أجزاء الجسم بعضها مع الآخر ، . . . وهذا من نحو قوله تعالى : ﴿ **ولكنها تعمى القلوب التي في الصدور** ﴾ حيث خلع النصّ سمة العَمَى ـ وهي خاصة بحاسة البصر ـ على القلب . . . والمسوّغ الفني لمثل هذا التبادل هو أنّ القلب هو المركز الذي تصدر عنه استجابات الإنسـان وتظل سـائر الأجـزاء الجسمية تبعـاً له ومنهـا (البصر نفسه) . . . ويجب أن لا يغيب عن الذهن أنّ الإتّجاه الأدبي الحديث يركِّـز على قضية تبادل الحواس : بصفـة أنّ السمع والبصر والشم والـذوق تتبادل تـأثيراتهـا بعضـاً مـع الآخـر ، فيحسّ الإنسان أنّ للنغم لوناً وأنّ للرائحة ذوقاً ، وأنّ للّون إيقاعاً . . .

وأمّا التبادل بين سمات الأشياء بعضها مع الآخر ، فقد توفّر النص القرآني الكريم على صياغتها بمختلف المستويات ، منها :

١ ـ إعارة صفة بشرية لما هو مادّي ﴿ **والصبح إذا تنفّس** ﴾ .

٢ ـ إعارة صفة بشرية لما هو معنويّ مثل ﴿ **يوماً عبوساً** ﴾ .

٣ ـ إعارة صفة مادّية لما هو معنويّ مثل ﴿ **اخفض لهما جناح الذلّ** ﴾ .

٤ ـ إعارة صفة مادّية بشرية لصفة مادّية من جنس آخر مثل ﴿ **اشتعل الرأس شيباً** ﴾ .

٥ ـ إعارة صفة مادّية كونية لصفة مثلها من نحو ﴿ **وأمطرنا عليهم حجارة من سجيل** ﴾ .

والمسوّغ الفني لتبادل السمات بين مختلف قوى الكون هو : أنّ الظواهر الكونية جميعاً تخضع ـ من جانبٍ : لنسق منتظم يوحِّد بين المخلوقات ، ومن جانب آخر ، فإنّ تشابه الظواهر فيما بينها يخلع على الإنسان استجابات متشابهة أيضاً مما يُعمِّق من إدراك الإنسان للمعاني التي يستهدف النص توصيلها إلى القارىء . . . فتنفّس الصبح مثلاً يشير إلى أنّ الإنسان يتنفّس ببطء أو يتنفّس تدريجاً ، وحينئذٍ فإنّ تدرُّج طلوع الصبح : بحيث لا ينبثق النور فجأة بل تدريجاً ، يجعل استجابة الإنسان حيال هذا الطلوع المُتدرِّج متوافقة مع استجابته لعملية التنفُّس التي يحياها . . . وكذلك سائر الاستجابات ، فقوله تعالى : ﴿ **وأمطرنا عليهم حجارة من سجيل** ﴾ تجعل القارِىءَ متحسساً بأنّ هناك (مطراً) ينزل من السماء ، ويتحسّس كذلك بأنّ الحجارة عندما تَشاهد في السماء : حينئذٍ فإنّ هناك تشابهاً بين نزول المطر ونزول الحجارة من حيث كونهما نازلَين من السماء ، ومن حيث كونهما متماثلَين في طريقة النزول ، ومن حيث كونهما يسبّبان نفعاً أو ضرراً (النفع بالقياس إلى المطر ، والضرر بالنسبة إلى الحجارة) .

* * *

٣ ـ التقريب

التقريب هو إحداث علاقة بين شيئين من خلال إكساب أحدهما صفة الآخر (مثل الاستعارة تماماً) ولكن على نحو (المقاربة للشيء) ، وليس على نحو إعارة طرف لآخر . . . وهذا من نحو قوله تعالى عن جهنم ﴿ **تكاد تميّز من الغيظ** ﴾ فالأداة (تكاد) هي من أفعال المقاربة وهي تعني أنّ الشيء (يقرُب) من أن يتحوّل إلى شيء آخر ، لا أنّه يتحوّل فعلاً ، لأنّه إذا تحوّل إلى شيء آخر أصبح استعارة . كما لو فرضنا أنّ العبارة هكذا (تميّز من الغيظ) . . .

وقد استخدم القرآن الكريم الصور (التقريبية) في مواقع متنوِّعة كالنموذج المتقدِّم ، ومثل قوله تعالى : ﴿ **تكاد السموات يتفطرن منه وتخر الجبال هدًا** ﴾ فالسموات لا تتفطّر فعلاً ، والجبال لا تخرّ فعلاً لمعصية الإنسان لأنّ ذلك يعطِّل عمليّة اختبار الإنسان وتأجيل محاسبته إلى اليوم الآخر ، ولذلك تبقى السموات والجبال كما هي : لكن بما أنّ صدور المعصية من الإنسان أمر له خطورته ، حينئذٍ فإنّ المسوّغ لاستخدام الصور التقريبية جاء متناسباً مع خطورة المعصية ، ولذلك قال تعالى : (تكاد) تنفطر ولم يقل (تنفطر) ، لأنّ قوله (يكاد) يُحْسِسْنا بأنّ المعصية ذات حجم كبير حتى لتكاد أو توشك أو تقترب السماء أو الجبل من أن تتفطّر ، أو يخرّ هَدّاً .

* * *

٤ ـ التَمثيـــــل

هو إحداث علاقة بين شيئين من خلال جعل أحدهما تمثيلاً أو تجسيماً للشيء الآخر ، مثل قوله تعالى : ﴿ **فإذا انشقت السماء فكانت وَرْدَةً** ﴾ فقوله (وَرْدَةً) هو تمثيل للسماء التي تتصدَّع عند قيام الساعة ، أي أنّ السماء تتمثّل حينئذٍ (وَرْدَةً) الوردة : هي الفرس الأبيض المتلوّن ، أو الوردة التي هي نبات ملوّن) .

والمسوّغ الفني لاستخدام هذا النمط الصوري هو : تضخّم درجة التماثل بين الأشياء أو تحوّلها إلى شيء آخر بحيث تنعدم أوجه الشبه بينها ، فتحول السماء إلى (وَرْدَة) يعني أنّ السماء تصبح من حيث رخاوتها ولونها (وَرْدَةً) من خلال عمليّة التصدُّع ، لا أنها تصبح كالوردة لأنّ استخدام أداة التشبيه يجعل فارقاً وحدّاً بين شيئين ، ولكن إذا حُذِفت أداة التشبيه أصبح الطرفان متماثلين إلى درجة كبيرة ، وهذا ما سوَّغ استخدام الصورة (التمثيلية) ، ولذلك نجد في الآية نفسها تشبيهاً هو (كالدهان) ، وكان يمكن أن يشبِّه ذلك بالوردة لا بالدهن ، لأنّ كليهما ـ من حيث الرخاوة أو اللون ـ يشبه أحدهما الآخر ، ولكن بما أنّ انشقاق السماء وتصدُّعها يحدث بنحو بالغ فحينئذٍ يكون تمثيله (وَرْدَة) ـ من حيث اللّون ـ قد ردم كل أشكال التشابه ، نظراً لأنّ الألوان متماثلة بين الظواهر جميعاً سواء أكانت بشريّاً أم نباتيّاً أم جماداً الخ ،

بعكس (الرخاوة) التي تقترن مع تصدُّع السماء : حيث يتعذَّر على القارىء إدراك الفارق بين مادة السماء ومادة الدهن (من خلال حاسة اللمس) بعدم معرفته المباشرة لمادة السماء ، بعكس اللّون الذي يشاهده ، وهذا ما يفسّر لنا مجيء (وَرْدَة) تمثيلاً ومجيء (كالدهان) تشبيهاً .

* * *

وقد استخدم النصّ القرآني مستويات متنوّعة من التمثيل ، منها :

١ ـ التمثيل القائم على (التعريف) بالشيء ، مثل ﴿ **الله نور السموات والأرض** ﴾ حيث عرّف الله سبحانه وتعالى بأنّه (نور) أي أنّ الطرف الآخر كان (تعريفاً) للطرف الأول .

٢ ـ التمثيل القائم على (تحول الشيء) أو (صيرورته) إلى شيء ، وهذا مثل قوله تعالى : ﴿ **وسيّرت الجبال فكانت سرابا** ﴾ ، حيث تحوّلت الجبال وصارت سرابا ، أي أنّ الطرف الأول تحوّل إلى شيء آخر وصار سرابا .

وكلّ من هذين النمطين قد استخدم في صياغات متنوِّعة ، منها :

- أن يتم التمثيل على شكل تساؤل : ﴿ **وما أدراك ما العقبة فكّ رقبة** ﴾ حيث يكون الأصل فيها على هذا النحو (العقبة : فك رقبة) .
- أن يتقدّم الطرف الآخر من التمثيل : ﴿ **هل أدلّكم على تجارة تنجيكم من عذاب أليم ـ تؤمنون بالله** . . . ﴾ حيث يتلخّص في عبارة (الإيمان بالله : تجارة تنجيكم من عذاب . . . الخ .

وهناك صياغات أخرى يتمّ بها التمثيل ، إلاّ أنّها جميعاً لا تخرج عن كونها (تعريفاً) أو (صيرورة) . . . حيث أنّ السياق هو الذي يُحدِّد فيها إذا كان كلّ من التعريف والصيرورة يصاغ على نحو التساؤل أو الاستفهام أو تقديم الطرف الآخر . . . فصيغ التساؤل أو الاستفهام تتضمّن معطيات فنية تساهم في استثارة القارىء ، وعندما يتساءَل النص (وما أدراك ما العقبة) ثم يقرن هذا التساؤل بـ (الهول) الذي يحتف بهذه العقبة : حينئذٍ يكون النص بهذه الصياغة قد حقّق منتهى الإثارة المطلوبة . . . كما

أنّ للتقديم والتأخير ﴿ **هل أدلّكم على تجارة** ﴾ مسوّغاته في تحقيق عنصر الإثارة ، فعندما قدّمت الآية الطرف الثاني ﴿ **هل أدلّكم على تجارة** ﴾ على الطرف الأول ﴿ **تؤمنون بالله . . .** ﴾ استهدفت لفت النظر إلى شيء يحقق للإنسان ربحاً يتطلّع إليه (ما دام الإنسان أساساً يبحث عن الإشباع لحاجاته) ثم يدَعُه متلهفاً لسماع ما يحقق له الربح المذكور ، ولذلك أخّر قوله : (تؤمنون بالله) لكي يجعل القارىء مَعنِياً بالإيمان حيث يصل إلى هذه النتيجة بعد مرحلة من التشُّوق والتطلُّع فيكون ظفره بالنتيجة موسوماً بأهمية كبيرة تحقق هدف النص الذي يحرصِ على توصيل الفكرة المشار إليها للقارىء .

٤ ـ الرمــــز

الرمز هو إحداث علاقة بين طرفين ، من خلال جعل أحدهما (وهو الطرف الآخر) إشارة أو علامة لشيء محذوف .

وقد استخدم القرآن الكريم (الرمز) في مواقع خاصة يتطلّبها السياق دون أن يُضَخِّم نسبةَ الاستخدام لها : نظراً لأنّ الرمز أشدّ أشكال الصور اختزالاً ، بسبب كونه (إشارة لشيء محذوف) مما لا يتاح للقارىء اكتشافه بسهولة . لذلك لم يستخدم النص القرآني هذا الجانب إلّا في سياقات خاصة وهذا من نحو قوله تعالى : ﴿ **يخرجهم من الظلمات إلى النور** ﴾ فالنور والظلمات (رمزان) للإيمان والكفر ، وبمقدور القارىء أن يستكشف دلالتهما سريعاً ، لأنّ ذهنه يتداعَى (من خلال عبارة النور) إلى الإيمان ، بما يواكبه من خير وعطاء وإشارة الخ ، دون أن يقترن ذلك بصعوبة استخلاص الدلالة . وكذلك قوله تعالى : ﴿**لكنه أخلد إلى الأرض** ﴾ فالخلود إلى الأرض يعني : الإنصياع وراء المتاع الدنيوي العابر ، حيث يستكشف القارىء من رمز الأرض كل ما يمتّ إلى الدنيا ومتاعها بصلة ، لأنّه أساساً مخلوق من الأرض .

وأمّا (الروح) التي منحها الله إيّاه فهي من السماء وليست من الأرض . . . ولذلك فإنّ استكشاف مثل هذا الرمز يتم بسهولة كما لحظنا . . وكذلك قوله تعالى : ﴿ **أوَمَنْ كان ميّتاً نأحييناه وجعلنا له نوراً . . كمن هو في الظلمات** ﴾ حيث يستكشف

القـارىء كلًّا من رمـز (الموت) و(الإحيـاء) بسهولـة من حيث إشارتهـما إلى الضلالـة والهداية .

إذاً : عندما يستخدم النصّ القرآني الرموز ، إنّما يستخدمهـا في سياقـات خاصـة مقرونة بالوضوح . . . بعكس ما نلحظه في الاستخدام البشري للرمـوز فيما تُـرهِق هذه الرموز عصب القارىء بما تتضمنه من غموض وضبـابية حتى ليتحـوّل النص أحيانـاً إلى غابة كثيفة من الرموز التي تستعصي على القارىء وتكلِّفه إرهاقاً عصبيّاً هو في غنىً عنه .

وقد استخدم القرآن الكريم مستـويات متنـوعة من الـرمز ، سـواء أكان ذلـك في تركيبه المباشر الذي يؤشّر الرمز من خلاله إلى طرف محـذوف كالنـماذج المتقدِّمـة ، حيث يشير النور مباشرة إلى الإيمان ، وتشير الظلمات مباشرة إلى الكفر . . . واستخـدمه (أي الرمز) في تركيبه غير المباشر أيضاً ، أي الرمز الذي تتخلله (وسـائط) تكون بـين طرفي الصورة ، مثل قوله تعالى : ﴿ **أو من ينشوء في الحلية وهو في الخصام غير مبين** ﴾ حيث ترمز هذه العبارة إلى عجز الإنسان عن (المحاكمات العقليـة) . وتظل المـرأة هي الرمـز للعجز المذكور . . . إلاّ أنّ النص استخدم (واسطة) بين المرأة والعجز وهـو (النشأة في الحلية) فكان الرمز هنا (غير مباشر) مقابل الرمز المباشر الـذي يشير إلى الـدلالة بـدون (واسطة) كما لحظنا في النماذج السابقة .

ويُلاحَظ أيضاً أنّ القـرآن الكريم استخـدم الرمـز في أشكالـه المتنوّعـة وذلك من حيث المظهر الإشاري للرمز ، منها :

- ما يتخذ الرمز فيه مظهراً حركياً ، مثل قوله ﴿ **فأصبح يقلّب كفَّيه** ﴾ تعبيراً عن الندم . . .

- مـا يتخذ فيـه مظهـراً خارجيـاً مثل (الحليـة) التي هي مظهـر خارجي لـدلالة معنوية . . .

- مـا يتخذ فيـه مظهـراً (ماديّـاً) مثل قـوله تعـالى : ﴿ **أخلد إلى الأرض** ﴾ . .

أخيراً يُلاحَظ أيضاً أنّ القرآن الكريم قد استخدم رموزاً خاصة تتصل بصفات الله تعالى مثل ﴿ **استوى على العرش** ﴾ ﴿ **السموات مطويات بيمينـه** ﴾ . . ومن

الواضح أنّ الله تعـالى ما دام مُنـزَّهاً عن الحـدوث : حينئذٍ فـإنّ (الرمـز) عن صفاته يأخذ مسوّغه الواضح في أمثلة هذه النماذج .

صحيـح ، أنّه من الممكن أن تستخـدم صور أخـرى في هذا الصدد مثل التشبيـه والاستعارة ، والتمثيل ، لكن يظل مثل هذا الاستخدام في سيـاق خاص (مثل توضيح مفهوم النور ومعطياتـه في قولـه تعالى : الله نـور السموات) أمّـا في صعيد إبـراز الهيمنة المطلقة فإنّ الرمز يظل أشدّ تعبيراً من أي صـورة أخرى نـظراً لأنّ الهيمنة ذاتهـا هي أكبر من أي تشبيه أو تمثيل فـلا بد أن تكـون من خلال صـورة تتناسب مـع طبيعة الهيمنـة أو السيطرة ، مضافـاً إلى أنّ تنزّهـه تعالى عن الجسميـة يجعل استخـدام الرمـز هو المسـوّغ الأشد مناسبة من سواه .

تداخـــل الرمـوز

وممّا ينبغي لفت النظر إليه أنّ النص القرآني الكريم قد استخدم الرمز ـ كما لحظنا في سائر الصور ـ في مستوياته (المتداخلة) أيضاً (أي : الـرمز داخـل الرمـز) بمعنى أنْ يتداخل رمزان ليؤدّيا دلالة مشتركة ، مثل قوله تعالى : ﴿ أفمن كان ميّتاً فأحييناه ﴾ فقد استند إلى الرمز في تساؤله عن (الضالّ ـ الميّت) واستنـد إلى الرمـز في تساؤلـه أيضاً عن (إحياء الميّت ـ هداية الضالّ) فكان الرمزان يشيران إلى دلالة واحدة هي : إنّ من كان ضالاً فاهتـدى ليس كمن هو في الضـلال الذي لا سبيـل إلى الإنسلاخ منـه . وفي ضوء هذا ، نفهم المسوّغ الفني لأمثلة هذا التداخل بين الـرمزين والفـارق بين قـوله تعـالى : ﴿ يخرجهم من الظلمات إلى النور ﴾ أي من الضلال إلى الهدايـة وبـين قولـه : ﴿ أفمن كان ميّتاً فأحييناه ﴾ أي مَن كان ضالاً فاهتدَى هو : أنّ الآية الأولى قد انفصل الـرمزان فيهـا (الظلمات والنـور) ورمَزَ كـلٌ منهما إلى دلالـة خاصـة ، بعكس الآية الثـانيـة التي تضمّنت نفس الرمزين : ولكن فُسِّر أحدهما بالآخر أو تداخل مع الآخر ليؤدّيا إلى دلالة مشتركة . . . وبكلمة بديلة أنّ الـرمز الأول جـاء (متجاوراً) مـع الآخر ، والثـاني جاء (متداخِلاً) مـع الآخر . . . وأهميـة هذا التـداخل تتمـثّل في كون النص قـد استهدف المقارنة بين من كان ضالاً واهتدَى ، مقابل من هو ضالّ أبديّاً . . . وأما آية ﴿ يخـرجهم من الـظلمات ﴾ فليست في صدد المقـارنة وإنّمـا في صدد الانتقـال من الظلمات إلى النـور

فحسب . . . وهذا هو المسوّغ للرموز المتجاورة مقابل الرموز المتداخلة بالنحو الذي أوضحناه .

٥ ـ الاســـــتدلال

الصورة الاستدلالية هي إحداث علاقة بين طرفَين من خلال جعْلِ أحدهما (وهو الطرف الآخر) استدلالاً توضيحياً للطرف الآخر مثل قوله تعالى : ﴿ **أيودّ أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميّتاً** ﴾ . . . . والقرآن الكريم يستخدم هذا النمط من الصور في مواقع متفرّقة تفرضها السياقات الخاصة . ففي مورد مطالبته بعدم الغيبة ﴿ **ولا يغتب بعضكم بعضاً** ﴾ قدّم النص صورة فنية يستدلّ من خلالها بأنّ الغيبة هي بمثابة أكل الإنسان لحم أخيه . . . .

طبيعياً ، لو استخدم النص أداة التشبيه ، أو ما يقوم مقامها ، أو إذا استخدم التعريف كما لو قيل مثلاً « الغيبة هي أكل الإنسان لحم أخيه » لكنّا أمام (تمثيل) ، لكن بما أنّه قدَّم عنصراً استدلاليّاً ﴿ **أيوّد أحدكم أن يأكل لحم أخيه** . . . ﴾ . . . حينئذٍ نكون أمام صورة جديدة لا تنتسب إلى التمثيل أو التشبيه أو الاستعارة بل هي ـ كما أسميناها ـ (استدلال) أو (بدل) يكون قُبالة الطرف الآخر . . . والمسوّغ الفني لهذا النمط من الصور هو : أنّ النص عندما وجّه الخطاب إلى الشخص قائلاً (أيودّ أحدكم . . لحم أخيه . . .) يكون قد وضعه أمام صورة حسّية أو تجربة يتقزّز الإنسان منها ، حينما يواجهها بهذا الشكل ، وهذا بعكس ما لو قيل له (لا تَغْتَبْ فتكون كمن يأكل لحم أخيه) لأنّ تجربة أكل لحم الأخ لم تتجسّد فعلياً حتى تستثيره هذه الصورة ، بعكس ما لو قيل له : أتودّ أن تأكل لحم أخيك لأنّ التساؤل هنا (إنشاء : حسب المصطلح البلاغي) وليس (إخباراً) عن شيء حصل أو يحصل لاحِقاً ولذلك يستثار القارىء أمام هذه الصورة ويصبح الاستدلال له مسوّغه الفني الذي يختلف عن التمثيل أو التشبيه أو غيرهما . . .

وقد استخدم القرآن الكريم الصور الاستدلالية في مستويات متنوعة مثل النموذج المتقدم ، ومثل قوله تعالى : ﴿ **أيودّ أحدكم أن تكون له جنّة من نخيل وأعناب تجري**

من تحتها الأنهار له فيها من كل الثمرات وأصابه الكبر . . . . ﴾ حيث استند (الاستدلال) إلى عنصر (حكائي) أو (قصصي) لتقريب هذه الدلالة إلى الذهن .

كما استخدم القرآن الكريم صياغات متنوِّعة للعنصر الاستدلالي ، منها :

- الاستدلال التقريري : مثل قوله تعالى : **﴿ لكل نبأ : مستقر ﴾** حيث يتم هذا الاستدلال بنحو خال من عنصر (المحاكمة العقلية) (أي المقدّمة المصحوبة بنتائجها) .
- أن يتم وَفْق الاعتماد على عنصر المحاكمة العقلية مثل (وما يستوي الأعمى والبصير ولا الظلمات ولا النور ولا الظل ولا الحرور وما يستوي الأحياء ولا الأموات إنّ الله يسمع من يشاء وما أنت بمسمع من في القبور) .

وكل من هذين المستويين يستخدم وَفْقَ صياغات مختلفة ، منها :

٦ ـ التضمين والتورية

التضمين هو إحداث علاقة بين طرفين من خلال جعل أحدهما متضمناً لدلالة الآخر ، وذلك من خلال الركون إلى نص أو مَثَل أو حادثة أو شخصية أو ظاهرة اكتسبت دلالة خاصة بحيث أصبحت جزءاً من تجارب أو موروثات الإنسان .

إنّ النصوص ـ غير القرآنيّة تحفل بهذا النمط من التضمين ، لأنّ تضمين النص آية أو حديثاً يمكن أن يتم ـ كما سنقف مفصّلاً على نماذجه لاحِقاً ـ نظراً لإفادة النص من المتن القرآني وغيره . . . أمّا القرآن نفسه فهو المصدر لكل شيء، فلا يمكن أن نتصوّر إمكانية أن يضمن القرآن نصوصه من متن آخر . . . لكن هناك بعض الأشكال المنتسبة إلى (التضمين) ، وهي ما تسمى في اللغة البلاغية بـ (التورية) ، قد استهدفها النص القرآني الكريم مما يسمح لنا بإدراجها ضمن هذا النوع من الصور . . وهذا من نحو قوله تعالى : **﴿ والموتى يبعثهم الله ﴾** . . . . فالقارىء يتداعى ذهنه من عبارة (الموتى) و(الانبعاث) إلى معنى قريب هو : انبعاث الناس في اليوم الآخر عند قيام الساعة . . . ولكن النص لم يستهدف هذا المعنى القريب ، بل يستهدف معنىً بعيداً هو محاسبة المنحرفين في اليوم الآخر ، فيكون الموتى رمزاً للضالّ ، ويكون (يبعثهم) رمزاً

للمحاسبة . . . . وأهمية مثل هذا النمط الصوري واضح كلّ الوضوح ، فالقارىء يربط بين الميّت بصفته يبعث في اليوم الآخر وبين الضال بصفته يحاسب في ذلك اليوم ، وهذا الربط بين الانبعاث الذي هو حقيقة مستقلة وبين المحاسبة التي هي حقيقة مستقلة أيضاً يُثري ذهن القارىء بمزيد من الإثارة الفنية نظراً لأنّ النصّ كان بمقدوره أن يقول : (إنّ الضالّ سوف يحاسبه الله في اليوم الآخر) ولكنه قال : (إنّ الموتى يبعثهم الله) فيفجِّر بهذا القول في ذهن القارىء حقيقة الانبعاث في نفس الوقت الذي يفجِّر فيه حقيقة المحاسبة ، فيكون لهذا النمط من الصورة إثارة فنية ضخمة ممتعة بالنحو الذي أوضحناه .

٧ ـ الفرضيــــــة

الفرضية هي : إحداث علاقة بين طرفَين من خلال جعل أحدهما بمثابة افتراض .

﴿ **لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً** . . . . ﴾ إنّ أهمية هذه الصورة الفرضية تتمثّل في كونها أوجدت علاقة بين طرفين هما « نزول القرآن » و« خشوع الجبل » وتصدّعه ، وهذه العلاقة قد تتم من خلال الاستعارة كما في قوله تعالى : ﴿ **يا أرض ابلعي ماءك** ﴾ أو من خلال (التقريب) كما في قوله تعالى : ﴿ **تكاد السموات يتفطّرن** . . . ﴾ . . . لكنّه استخدم الأداة (لو) وهي أداة شرطية يتوقف تحقق جزائها على تحقق الشرط . . . استخدم هذه الأداة ليحدُث علاقة خاصة بين النزول والجبل ، وهي افتراض نزول القرآن على جبل وليس نزوله فعلاً ، ولا نزوله على نحو الاستعارة بل على الافتراض الذي يعني أنّه لو قُدِّر بأن ينزل القرآن على جبل : لخشع الجبل . . . والمهم أنّ المسوّغ الفني لمثل هذا التركيب الصوري هو : أن يوضّح النصّ أهمية القرآن وما ينبغي أن يتركه من تأثير على البشر ، بحيث أنّ الجبل ـ وهو في تصور الناس لا يحمل الوعي البشري « مع أنّه في تصور السماء يمارس عملية تسبيح ونحوه بدليل أنّ النص القرآني نفسه يقول : « لا تفقهون تسبيحهم » ، كما أنّه في قصص داود (ع) يشير إلى ترجيع الجبل في تسبيحاته وفي مكان آخر يقرّر بأنّ الجبل وغيره أبى أن يتحمّل الأمانة لإحساسه بثقل المسؤولية) . . هذا الجبل سوف يخشع فعلاً لو نزل القرآن عليه ، فلماذا

- إذن لا يخشع الإنسان ؟؟ وهذا يعني أنّ المسوّغ الفني لصياغة مثل هذه الصورة وغيرها يظل واضحاً كلّ الوضوح في أمثلة هذه السياقات التي تتطلّب توضيح مدَى المسؤولية الخِلاقية لدى الإنسان وتقصيره في ممارسة ذلك .

الصورة الاستمرارية أو المُوحَّدة

إنّ ما لحظناه من الصور التشبيهية والاستعارية والتقريبية والتمثيلية والرمزية والاستدلالية والتضمينية والفرضية : تشكل صوراً مستقلة أو متداخلة مع صور أخرى أو تختلف عنها . وفي الحالة الأخيرة أي تداخل الصور لا بد من ملاحظة أنّها سوف تطبع بسمات فنية تختلف عن سماتها المستقلة ، . . . . وهذا ما يمكن تسميته بـ (الصورة الاستمرارية أو المُوحَّدة) ، وهي الصورة التي تتضمّن صوراً جزئية تتساند فيما بينها لتشكِّل بمجموعها صورة موحّدة تستهدف تحقيق الفكرة العامة أو الجزئية التي يتضمّنها النص . وقد سبق أن لحظنا جانباً من تداخل الصور مع مثيلاتها أو مع ما يخالفها . . . أما الآن فنقدّم نموذجاً لما يتضمّن أكثر من نوع صوري كالتشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز . . . وهذا النموذج هو قوله تعالى : ﴿ **أفمن كان ميّتاً فأحييناه وجعلنا له نوراً يمشي به كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها** ﴾ فهذه الصورة الموحَّدة تتضمن (رمزاً) هو « ميّتاً فأحييناه » ، ويتضمن (تمثيلاً) وهو قوله ﴿ **وجعلنا له نوراً** ﴾ ، ويتضمن (استعارة) وهو قوله : ﴿ **يمشي به** ﴾ ، ويتضمّن (تشبيهاً) وهو قوله : ﴿ **كمن مثله** ﴾ ، ويتضمن (استدلالاً) هو مجموع الصور التي جاءت بمثابة استدلال لمن هو ضال مقابل من هو مهتدٍ ، بل يمكن أن تنطوي على صورة (تضمينية) أو (تورية) إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ الموت والإحياء عبارتان يستخدمها القرآن في مواقع أخرى بمعنييها الحقيقيين ، . . . . ونكون حينئذٍ أمام آية ذات صورة موحَّدة تتداخل ضمنها ست صور جزئية هي : الرمز ، الاستعارة التمثيل ، التشبيه ، التضمين ، الاستدلال . . . كل ذلك في آية واحدة تبلغ سطراً أو أكثر ، مما يكشف عن مدَى ضخامة هذه الصياغة الصورية . . . والمهم ، هو أمثلة هذه الصور (الموحَّدة أو الاستمرارية) بفرضها موقف خاص هو طبيعة ما لحظناه من الإيمان مقابل الكفر أو الضلال مقابل الهداية ، فالهداية ذات معطيات ضخمة ، بل أنّ تجربة الحياة ذاتها تقوم

على تحقيق المهمة الخِلافية للإنسان متمثلة في (الهـداية) مقـابل (الضـلال) الذي يعني خسـار الإنسان : ليس في الـدنيـا فحسب ، بـل في الآخـرة أيضـاً ، . . . وحينئـذٍ كم نتحسّس بخطورة مثل هذه الأفكار التي تتـطلّب بطبيعـة الحال صيـاغة صـور موحَّـدة ، استمرارية ، مكثَّفة تتساند وتتداخـل فيها مجمـوعة من الصـور المختلفة لتحقيق الهـدف المطلوب .

العنصر الإيقاعي

في عرضنا للعنصر البنائي والقصصي والصوري ، نكـون قد ألممنـا عابـراً بمجمل السمات الفنية للنص القرآني الكريم .

وحـين نتجه إلى العنصر الإيقـاعي ، نجد أنّ هـذا العنصر قد تـوفّر عليـه القرآن الكـريم بشكـل لافت لا يكـاد يجهله أحـد من القـراء في هـذا الصـــدد . ففي صعيـد (الإيقاع الخارجي) نجد أنّ البُعد الأول منه وهو الإيقاع المنتظم في نهايـة الآيات يـطبع سـور القرآن جميعـاً ، حيث لا تخلو سورة من عنصر (القـرار المقفّى) إلاّ نـادراً : مـع ملاحظة أنّ البعض من السـور تتوحَّد قراراتها ، والغالبية (تتنوَّع) في ذلك .

وفيما يتّصل بـالبعد الثـاني من عناصر الإيقـاع ، وهو (التجـانس) بين أصـوات العبارة المتنوعة ، فهذا ما لا تكاد تخلو منه السور ، حتى أنّـك لو قـرأت سورة (الملك) مثـلاً لوجـدت أنّ الحروف (س ، ص ، ز) بصفتهـا تنتسب إلى أصل صـوتي واحد ، تُلاحِق عبارات السورة حتى نهايتها ، بخاصة (س ، ص) مثل :

أحسن ، سبـع ، سموات ، البصر ، السماء ، بمصابيـح ، السعـير ، المصـير ، سمعوا ، سألهم ، زيناً ، نزل ، نسمع ، حاصباً ، فتسعلمون ، صافات ، يمسكهن ، ينصركم ، يـرزقكم ، أمسك ، رزقـه ، تميز ، سـوياً ، صراط ، مستقيم ، السمـع ، الأبصار ، زلفى ، سيئت ، فستعلمون ، أصبح ، . . . .

إنّ هـذه المفردات التي شكّلت نسبـة كبيرة من عـدد كلمات السورة بـأجمعها تمثّـل نموذجاً لـ (التجانس) الصوتي في العبارة القرآنية الكريمة وحتى لو فَصَلْنـا أحد حـروفها وهو (س) لوجدناه يمثّل نسبة كبيرة أيضاً . .

وهذا كله من حيث صلة الصوت بمجموع السورة . . . أمّا صلته بفقرة أو آية أو قرار ، فأمر من الوضوح بمكان ملحوظ . . . فلو وقفنا عند نفس السورة لوجدنا مثلاً هذه الفقرة ﴿ ولقد زيّنا السماء الدنيا بمصابيح ﴾ تتضمن تجانساً صوتياً في حروف (س ، ص ، ز) ، وهكذا في فقرة ﴿ فسُحقاً لأصحاب السعير ﴾ ومثلهما في فقرة ﴿ البصر خاسئاً وهو حسير ﴾ ومثلهما فقرة ﴿ سوياً على صراط مستقيم ﴾ ، وأيضاً فقرة ﴿ السماء أن يرسل عليكم حاصباً فستعلمون ﴾ ، وأيضاً فقرة ﴿ يرزقكم أن أمسك رزقه ﴾ . . . . فحتى مع افتراض أنّ نسبة الصوت ينسحب على سور كثيرة أخرى ، حينئذٍ فإنّ تجانس حتى فقرة واحدة يعدّ إفصاحاً عن جمالية العبارة المذكورة . ففي السورة ذاتها مجموعة من الفقرات المتجانسة صوتيّاً من حروف أُخرى مثل ﴿ اعتدنا لهم عذاب السعير ﴾ حيث يجيء الحرف (ع) هو العنصر المجانس بين الأصوات .

وأمّا النوع الثالث من (الإيقاع) وهو ما يطلق عليه مصطلح (الإيقاع الداخلي) أي التوافق بين الدلالة والإيقاع ، أو التجانس بين معنى العبارة وحروفها . . . فيمكن ملاحظته في السورة المشار إليها أيضاً وفي غيرها ، حيث يساهم مثل هذا الإيقاع في إضفاء سمات جمالية بالغة الدهشة .

ويمكننا ـ على سبيل المثال أن نُقدِّم نموذجاً عابراً لهذا النمط من الإيقاع . . .

ففي نطاق التجانس بين الكلمة وصوتها ما نجده في سورة (الحاقة) عبر وصفها لجهنم : ﴿ كلا إنّها لظى نزاعة للشوى ﴾ . . . . إنّ (لظى) تعني أنّها تتلظّى وتشتعل وتلتهب ، حتى لتبدو وكأنّها تتكلّم بلسان من نار من خلال تلظيها واشتعالها والتهابها . . . فألسنة اللهب هي ألسنة كلام أيضاً ، ولكنه كلام من نار . . . هكذا يتحسسها المتلقِّي وهو يواجه هذه اللفظة المعبِّرة . . . بل أنّ الفقرات التي تليها تؤكّد هذا الاستيحاء المرعب للكلمة . . . يقول النص : عن (لظى) بأنّها (نزاعة للشوى تدعو من أدبر وتولّى) . . إنّ فقرة (نزاعة للشوى) لا يمكن أن نتبين مدى تطابق دلالتها مع صوتها وتجانس ذلك مع هول (لظى) إلاّ من خلال التذوّق الفني الصرف الذي (يُحَسّ) ولا يمكن أن يُعرَّف ويُشرَح إنّ لفظة (نزاعة) : مرعبة ، وكذلك لفظة (للشوى) . . . إنّ كلا من اللفظتين : عبارة مصعقة ، مهولة ، مزمجرة ، توحي

بغضب اللظى ، وباستعدادها بالفتك بالمجرمين بنحو تنزع منهم : اللحم ، الجلد ، الساق ، الدماغ ، الخ .

وهذا في نطاق التجانس في المفردات (أي تجانس الكلمة مع صوتها) .

وفي نطاق التجانس في التراكيب أو المقاطع من السورة ، ثم تجانس ذلك مع أفكار السورة جميعاً : فيمكن ملاحظته ـ على سبيل المثال ـ في سورة القمر ، التي تحوم فكرتها على قيام الساعة وأهوالها ، حيث استهلت السورة بقوله تعالى ﴿ اقتربت الساعة وانشقّ القمر . . . . ﴾ .

إنّ حرف (س) الذي تتضمنه لفظة (الساعة) وهي اللفظة المُعبّرة عن قيام اليوم الآخر وما تكتنفه من الأهوال ـ هذا الحرف المنتزع من عبارة (الساعة) نجده يتجانس مع دلالة السورة بنحو عام . فـ (س) هو من حرف (الاستقبال) . . و(الساعة)هي حادث (مستقبل) . . . وقد جاء هذا الحرف ليتجانس (ليس مع عبارة الساعة فحسب) بل مع كونها حادثاً (مستقبلاً) أيضاً ما دامت الـ (س) حرف مستقبل . . . فإذا أضفنا أنّ حرف (س) ـ من جهة ثالثة ـ قد تكرّر في المقاطع التي تحدّثت بوجه خاص عن أهوال الساعة (ومنها جهنم أعاذنا الله منها) للحظنا مدى التجانس المذهل بين أصوات الكلمة (س) ودلالتها (أهوال الساعة) . . يقول النص ﴿ إنّ المجرمين في ضلال وسعر ﴾ ﴿ يوم يسحبون في النار ﴾ ﴿ ذوقوا مسّ سقر . . . ﴾ لنلاحظ كيف أنّ النصّ استخدم كلمة (سقر) ـ وهي أسماء أو أوصاف جهنم ـ حيث تضمن نفس حرف (س) التي اقترنت بكلمة (الساعة) التي استهلت بها السورة ، فجاء الحرف المذكور مع حادثة قيام اليوم الآخر وهو (الساعة) ، وجاء متجانساً مع المصير الذي ينتهي إليه المجرمون (وهي سقر) ، ثم جاءت العبارات الأُخرى ـ من جهة ثالثة ـ متجانسة من خلال حرف (س) أيضاً مثل ﴿ ذوقوا مسّ سقر ﴾ ، فعبارة (مسّ) كان من الممكن أن تُستبدَل بغيرها ، ولكنّها جاءت (وهي تنطوي على حرف (س) بل أنّ حرف (س) نفسه قد جاء (مُضعَّفاً) (أي التشديد الذي يتضمن صوتاً لحرفين من (س) . . . . . ثم ـ من جهة رابعة ـ جاءت أوصاف جهنم الأُخرى تتضمن حرف (س) أيضاً مثل ﴿ في ضلال وسعر ﴾ ، فكلمة (سعر) ذات صلة بالسعير الذي هو من أسماء وأوصاف جهنم أيضاً .

إذن : لاحظنا كم تضمّن هذا النص المدهش من سمات إيقاعية (من حيث الإيقاع الداخلي) ، مضافاً إلى مستويات الإيقاع الأُخرى (من حيث توحُّد القرارات ـ القوافي) ومن حيث تجانُس الأصوات فيما بينها ، ثم تجانس الأصوات مع دلالاتها ، ثم صلة أوائل السور بأصواتها ، ثم صلة هذه الأصوات بمجموع السورة الكريمة ، فيما يفصح ذلك عن جانب من الإعجاز القرآني الكريم من حيث احتشاده بالعنصر الإيقاعي .

« الأدب النبـــوي »

أجمعت النصوص على أنّ محمداً (ص) هو أفصح العرب : كما أنّه (ص) صرّح بذلك قائلاً (أنا أفصح العرب)(١)، مما يعني أنّ فصاحته التي يتفرّد بها مماثلة للمعرفة اللُّدنيّة التي ألهمها الله لمحمد (ص) . وإذا كانت المعايير البشرية في ميدان الفصاحة والبلاغة تقترن بمدَى التجربة التي يمارسها الفرد ، فإنّ المعصوم (ع) يظل على صلة وثقًى بها من جانب ، كما يظل بمنأًى عن هذه المعايير من جانب آخر ، أي أنّه يتعامل مع العبارة : بمقدار ما تحققه من فائدة توصيلية إلى الجمهور ، وليس بما تفرضه المعايير الاجتماعية التي تصاحبها الحَذلَقة والزخرف والتخيُّل الموهوم والفضول : في الأدب البشري العادي .

من هنا نجد أنّ المأثور من كلامه (ص) يجمع بين ما هو (عام) من اللغة التوصيلية وبين ما هو (خاص) من اللغة الموشّحة بعناصر صوريّة أو إيقاعية : علماً أنّ العنصر (اللّفظي) يُراعَىٰ من خلاله إحكام العبارة وانتخابها وإخضاعها لمتطلبات التقديم والحذف والاختزال وأدوات الوصل والاعتراض والتعقيب والتأكيد الخ ، هذه المستويات اللفظيّة والتركيبية تلعب دوراً كبيراً في جعل العبارة (فنية) الطابع : دون أن ينحصر الفن أو الفصاحة أو البلاغة في قيمها الصورية والإيقاعية ، وحتى « العنصر الإيقاعي » فإنّ انتخاب العبارة من حيث جرسها وموقعها من مجموع النص ومن حيث

(١) نهج الفصاحة ، مجموعة أحاديث النبي : مؤسسة جاويدان ، طهران ، ص ١١٠ .

طولها أو قصرها : أولئك جميعاً تشكّل عنصراً « إيقاعياً » له أهميته دون أن ينحصر الإيقاع في الوحدات الصوتية المنتظمة من قافية أو سجع أو وزن أو توازن بين الجمل ، . . . بل حتى العنصر (الصوري) لا ينحصر في رصد العلاقة بين ظاهرتين واستخلاص صورة رمزية أو استعارية أو تشبيهية منها ، بل أنّ رصد ما هو (واقع) فعلا مثل صورة جَعْل الأصابع في الآذان واستغشاء الثياب على الوجوه ، ـ كما سبقت الإشارة إلى ذلك في حديثنا عن الصورة القرآنية الكريمة يظل موسوماً بنفس الأهمية التي تنطوي عليها الصورة المركّبة ، طالما يظل السياق هو الذي يُحدِّد قيمة الصورة وما ينبغي أن تكون عليه من طابع مباشر أو غير مباشر . . .

وفي ضوء هذه الحقائق ، نتقدَّم إلى عرض سريع للنصوص النبوية الكريمة التي تُعَدّ مادة أدبية لها قيمتها الكبيرة فنياً ومضمونياً بحيث أصبحت ـ في الوقت ذاته ـ مصدراً ثانوياً للاقتباس والتضمين الأدبي بعد القرآن الكريم ، حيث يبرز الأدب الجديد متأثِّراً بهذين المصدرين (القرآن والسنّة النبوية) مضافاً إلى بروز العصور الأدبية اللاحقة التي تضيف إلى ذلك مصادر أُخرى ـ وفي مقدّمتها أدب الإمام علي (ع) بخاصة ، وأهل البيت عليهم السلام بعامة ـ كما سنرى ذلك لاحِقاً .

المهم ، أن نبدأ الآن بما هو مأثور عن النبي (ص) ، فنقول :

يمكن الذهاب إلى أنّ (الأحاديث) المأثورة عن النبي (ص) تحتلّ المساحة العظمى من ذلك ، تليها (الرسائل) التي وجّهها إلى رؤساء الدول والإمارات ، وولاته وسواهم ، ثم الخُطب والوصايا . والسرّ في ذلك ، أنّ « الأحاديث » هي التي تضطلع ـ في الغالب ـ بتوصيل المبادِىء الإسلامية إلى الآخرين ، وأما الخُطب ـ فبالرغم من أنّها تتضمن كثيراً من مادة (حديثية) أيضاً ، إلاّ أنّ اقترانها بوجود (المناسبات) يجعلها أقلّ حجماً من الأحاديث دون أدنىٰ شك ، وكذلك الرسائل نظراً لانحصارها بدءً ـ في رسائل سياسية فرضتها حِقْبة معيّنة من تأريخ الإسلام ، وانحصارها ـ استمرارياً ـ في كُتبه إلى الولاة الذين يتحدد عددهم دون أدنى شك . والأمر نفسه بالنسبة إلى وصاياه (ص) حيث تنحصر في عدد محدود . وأمّا الأشكال الأدبية الأُخرى فلم يتوفّر عليها (ص) ـ وفي مقدمتها الشعر ـ حيث إنّ الشعر (في حدّ ذاته) تعبيرٌ عاطفيٌ عن

الحقائق وهو أمر يتنافىٰ مع شخصية الرسول (ص) وشخصيات أهل البيت (ع) كما سنرى ، مضافاً إلى أنّ القرآن الكريم نزّه النبي (ص) عن ذلك بقوله تعالى : ﴿ **وما ينبغي له** ﴾ ، بل أنّ النبي (ص) نفسه في بعض أحاديثه أشار إلى قضية الشعر وبغْضِه لهذا الفن إلى درجة أنّه قرَنَه ببُغْضِ الأوثان أيضاً حيث قال (ص) (لما نشأت بغضت إليّ الأوثان وبغّض إليّ الشعر)[٢] . أمّا ما وَرَدَ عنه (ص) من « الرجز » في بعض المعارك : فلعلّه من متطلبات المناخ العسكري التي يتطلب تأجيج العواطف لحمل الآخرين على مواصلة الجهاد في سوح المعركة . . . كما أنّ مباركته (ص) لبعض الشعراء أو تثمينه للشعر في بعض الأحاديث فيقابلها ما ورَد عنه من أحاديث تضادّ ذلك مثل (لأن يمتلىء جوف أحدكم قيحاً ، خير من أن يمتلىء شعراً)[٣] ، حيث يمكن أن يستخلص مؤرّخ الأدب من خلال جمعه بين هذه الأحاديث بأنّ الشعر بعامة موسوم بالكراهة إلّا في سياقات خاصة يتطلّبها الموقف ، بخاصة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ الشعر يحتلّ أهمية ضخمة عند العرب آنذاك ، وحينئذٍ فإنّ استخدامه (وسيلة إعلامية : يظل أمراً طبيعياً تفرضه طبيعة التركِيبَة الاجتماعية ، ولذلك طلب من الشعراء ـ أن يهجوا المشركين مثلاً ، وأمّا عدا ذلك فيظل الشعر ـ كما صرّح (ص) بذلك وكما هي طبيعته التي تعتمد الانفعال الحاد في التعبير عن الحقائق ـ أمراً غير مرغوب فيه : بخاصة في مقام النبوّة والإمامة ، بل في مطلق المقامات لذلك لا يمكن الذهاب إلى أنّ ذم الشعر ينحصر في ما هو سلبي منه ، لأنّه لو كان كذلك لكان النبي (ص) يقول الشعر ـ كما يقول النثر ، فكما أنّه استخدم الخطبة والخاطرة والمقالة والحديث والمحاورة وغيرها أدوات لتوصيل رسالة الإسلام ، كان بمقدوره أن يستخدم الشعر أيضاً . . . لكن بما أنّه لم يستخدم هذا السلاح حينئذٍ نستخلص بكونه غير مرغوب فيه للأسباب العاطفية التي تقترن به . يضاف إلى ذلك : أنّ ما ورَدَ من النهي عن إنشاد الشعر في المسجد أو الأوقات الخاصة ، لا يمكن حمله على ما هو سلبي من الشعر ، لأنّ الشعر السلبي مَنهِيّ عنه في الحالات جميعاً سواء أكان في المسجد أم في غيره كما هو واضح .

على أيّة حال ، نبدأ بالحديث أوّلاً عن :

(٢) نفس المصدر : ص ٤٨٢ .

(٣) نفسه : ص ٤٧٠ .

الأحاديـــث

قلنـا : إنّ أحاديث الـرسول (ص) تحتـلّ مساحـة كبيرة من كـلامـه (ص) طـالمـا تتضمن : تذكيراً بمبادِىء الله تعالى ، وحثّاً عليها : عقائدياً وفقهياً وأخلاقياً . والغـالبية منها تأخذ شكلاً مستقلاً ، نجهل كيفية صدوُرهـا ، وإن كنا نتـوقع إلقـاءَها عـلى شكل مـواعظ ينثرهـا في مجالس خـاصـة ، أو عـامـة ، كـما أنّ الكثـير منهـا يَـرِدُ في تضـاعيف وصاياه (ص) حيث تشكل سلسلة أحاديث متنوّعة ، فضلاً عمّا يَـرِدْ منها خـلال الخُطَب والرسائل إلى ولاته .

والحـديث يتّسم بـالقصر في الغـــالب ، ولكنـه قـــد يـطول حتى يمكن أن نَعـــدُّه (خاطرة) ، ثم قد يمتدّ حتى يمكن عَدّه (مقالة) أو شكلاً فنياً آخر لمحاورة مثلاً . . .

ويمكننا أن نلحظ المستويات التالية من الصياغة للحديث :

١ ـ الحديث العام

وهـو الحديث الـذي يتضمن : ظاهـرة مُطَّرِدَة مثـل (الـدنيـا سجن المؤمن وجنـة الكافر)[٤] ، أو يتضمن ظاهرتين أو مقارنتين مثل (المؤمن دعب لعب ، والمنـافق قطب غضب)[٥]. . . ، أو يتضمّن ثلاث ظواهر فصاعداً ، مثل : (إنّ من البيان سحراً ، ومن العلم جهلاً ، ومن القول عيّاً)[٦] ، ومثل : (من أُبتلي فصبر ، وأُعـطي فشكر ، وظلم فغفر ، وظلم فاستغفر : أُولئك لهم الأمن وهم مهتدون)[٧] .

(الأحاديث المتقدّمة : توكّأت على الرمز ، والاستعارة ، والتقابل ، والإيقاع) .

الحديث المُصنَّــف

وهذه الأحاديث قدتم صياغتها في ثنائيات ،أو ثلاثيـات ، أو رباعيـات الخ . . .

(٤) نفسه : ص ٣٣٤ .

(٥) تحف العقول : المكتبة الإسلامية ، طهران ، ص ٤٩ .

(٦) نهج الفصاحة : ص ١٨٥ .

(٧) التوحيد : للصدوق ، منشورات جماعة المدرسين ، ص ١١٣ .

مثـل : (نعمتـان مجهـولتـان) (ثـلاث يحسـن فيـهنّ الـكـذب : المكيـدة في الحرب . . . الخ)[٨] (أربعة يذهبن ضلالاً : الأكل بعد الشبع . . . الخ)[٩] .

الحديث العلمـــي

وقد يأخذ الحديث شكل التصنيف العلمي لسمات الشخصية مثل (وأمّا علامة الصابر فأربعة . . .) ونجد بعض الأحاديث تُعنىٰ بسمات الشخصية الرئيسة والفرعية على نحو ما نلحظه في التصنيف العلمي المعاصر (في مجال علم نفس الشخصية) ، وهذا من نحو تعريفه (ص) للعقل (إنّ العقل عقال من الجهل ، والنفس مثل أخبث الدواب ، فإن لم تعقل حارت . . . وإنّ الله خلق العقل فقال له أقبل : فأقبل . . . الخ) ، ثم يعرض (ص) عشر سمات رئيسة تتفرّع كل واحدة من الأخرى (فتُشعَّب من العقل : الحلم ، ومن الحلم : العلم ، ومن العلم : الرشد ، ومن الرشد : العفاف ، ومن العفاف : الصيانة ، ومن الصيانة : الحياء ، ومن الحياء : الرزانة ، ومن الرزانة : المداومة على الخير ، ومن المداومة على الخير : كراهية الشر ، ومن كراهية الشر : طاعة الناصح) ، ثم يُفرِّع (ص) على كلّ سمة عشر سمات أُخرى فتصبح (١٠٠) سمة[١٠] .

بل أنّ الأحاديث المتفرِّقة التي تُجمَع ضمن (وصايا) النبي (ص) مثل وصيّته لعليٍّ :

(يا علي ثلاث يقبح بهنّ الصدق : النميمة ، وإخبارك الرجال عن أهله بما يكره ، وتكذيبك الرجل عند الخبر)[١١] ، أمثلة هذه الأحاديث تظلّ خاضعة لملاحظات عبادية ترصد سمات الإنسان وَفْق منهج علمي دقيق ، سوف نعرض له لاحِقاً .

وبالرغم من أنّ أمثلة هذا التصنيف ينتسب إلى (المعرفة النفسية) وليس

---

(٨) نهج الفصاحة : ص ٣٦٢ .
(٩) تحف العقول : ص ١٠ .
(١٠) نفس المصدر : ص ١٦ ، ١٩ .
(١١) نفسه : ص ١١ .

(الأدب) ، إلاّ أنّ الصياغة اللغوية لها ذات طابع أدبي ، حيث لحظنا في التصنيف الأول : تشبيهاً ومجازاً (مثل أخبث الدواب) ، (فقال له أقبل : فأقبل) ، ونَلحظ حتى في التصنيف سمة (التقابل من خلال التضاد) وهذا من نحو :

وأمّا العلم فيتشعّب منه الغِنَىٰ وإن كان فقيراً ، والجود وإن كان بخيلاً ، والمهابة وإن كان هيّناً ، والسلامة وإن كان سقيماً ، الخ) . . .

الحديث القصصي

وهو الحديث الذي يأخذ شكل (المحاورة الأدبية) ، وهذا من نحو محاورته (ص) للسائل الذي سألَه عن (العقل) وقدّم له التصنيف العلمي المشار إليه ، ثم واصل كلامه مع الشخص ، وأرشده إلى الطريقة التي يتغلّب من خلاله على كيد الشيطان ، فقال له : (فإذا أتاك ـ أي الشيطان ـ وقال : قد ذهب مالك ، فقل : الحمد لله الذي أعطى وأخذ ، وأذهب عني الزكاة فلا زكاة عليّ ، وإذا قال لك : الناس يظلمونك وأنت لا تظلم ، فقل : إنّما السبيل يوم القيامة على الذين يظلمون الناس وما على المحسنين من سبيل . وإذا أتاك وقال : ما أكثر إحسانك يريد أن يدخلك العجب ، فقل : أساءتي أكثر من إحساني . وإذا أتاك وقال : ما أكثر صلاتك ، فقل : غَفْلَتي أكثر من صلاتي وإذا قال لك : لِمَ تعطي الناس ، فقل : ما آخذ أكثر مما أُعطي الخ)(١٢) .

فالملاحظ هنا أنّ (المحاورة) ذات طابع قصصي ممتع يجريها النبي (ص) على لسان الشيطان والإنسان ، حيث يجسّد مثل هذا الشكل الأدبي : عنصراً حيوياً منطوياً على التشويق في متابعة هذا الحوار الذي يأخذ طابع (الحوار الداخلي) ، الذي يجريه الإنسان بينه وبين نفسه حينما يوسوس له الشيطان بعمل السوء . . . فإذا كان الحديث المباشر يحمل فاعلية التأثير بنحو عام ، فإنّ الحديث غير المباشر ـ أي الذي يعتمد شكلاً قصصياً أو غيره ـ يظل بِدَوْرِهِ أداة أُخرى يستخدمها المُشرّع الإسلامي في إحداث تأثير أشدّ وأكثر إمتاعاً : على هذا النحو الذي لحظناه في صياغة النبي (ص) للمحاورة المشار إليها .

---

(١٢) نفسه : ص ٢٤ .

إنّ المحاورة القصصية التي يصوغها النبي (ص) تظل منتسبة إلى ما هو (واقع) وليس اصطناعاً لمواقف أو حوادث ، فهو (ص) يترسّم خُطَى القرآن الكريم في الركون إلى ما هو (واقع) حتى في المحاورة التالية التي يجريها النبي على لسان العناصر الكونية من أرض وجبل وحديد الخ ، فلو تابعنا المقابلة المذكورة التي سأل فيها السائل : عن العقل ، وتابع فيها النبي (ص) إرشاداته للسائل المذكور : لوجدناه يتابع إرشاده لهذا السائل فينتقل به إلى الظاهرة الكونية وكيفية إبداعها ، فيجري هذه المحاورة بين عناصر الكون (على نحو المجاز) إلاّ أنّ هذا المجاز نفسه (واقع) وليس وهماً ، يقول النص : (إنّ الأرض فَخَرت وقالت : أيّ شيء يَغلبْني ؟ فخلَق الله الجبال فأثبتَها على ظهرها أوتاداً من أن يَمتدّ بما عليها فذلّتِ الأرض واستقرّت . ثم أنّ الجبال فخَرَت على الأرض فشمَخَت واستطالت وقالت : أي شيء يغلبْني ؟ فخلَق الحديد ، فقطعها فذلّت . . . الخ)[١٣] فالمحاورة هنا بين الأرض والجبل ، والجبل والحديد الخ ، تنطوي على دلالة (مجازية) لما هو (واقعي) أي : أنّ الله تعالى سخّر العناصر الكونية وذلّلها من حيث التفاعلات الحادثة فيما بينها لتفيد المخلوقات منها على شتّى مستوياتها ، وهذا من نحو قوله تعالى : ﴿ فقال لها وللأرض ائتيا : فأتيا طائعين ﴾ فمخاطبته تعالى لهذه القوى هي (إرادته تعالى) وآتيناهما طائعين هو تجسيد لذلك سواء أكان هذا التجسيد حركة أم فكراً أم إحساساً أم كلاماً صامتاً أو منطوقاً . . . يضاف إلى ذلك أنّ تسبيح الكون الذي لا نفقهه ـ بصريح الآيات القرآنية التي تشير إلى ذلك ـ وتأبّي الأرض والجبال لتحمل الأمانة ـ بصريح الآية الكريمة ﴿ أنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال . . . . ﴾ .

هذه الحقائق تشير إلى أنّ النبي (ص) حينما يصوغ حواراً على ألسنة عناصر الكون ـ وقد كان داود وسليمان يتعاملان مع بعض هذه العناصر ـ فإنّه ليختلف عن البشر العادي الذي لا يَفْقَه شيئاً من أسرار الكون ، . . . . لذلك فإنّ أمثلة هذه المحاورة لا بدّ من أن تنطوي على (واقع) : كل ما في الأمر ، أنّ المحاورة تستهدف ـ من خلال لغة المجاز ـ لَفْتَ النظر إلى حقائق الظواهر الكونية وتسخيرها للمخلوقات (الإنسانية منها

(١٣) نفسه : ص ٢٥ .

بخاصة حيث أُسجدَ الملائكة لها : تحسيساً بخطورتها التي تقتاد بالشخص إلى أن يصبح أفضل من الملائكة في حالة الطاعة وأن يصبح أحطّ من البهائم في حالة المعصية) .

وإذا كان النص المتقدِّم يتضمن عنصر (المحاورة) ، فهناك من النصوص ما يتضمن عنصر (الحكاية) أو الحديث المشفوع بـ (المَثَل) الذي لحظناه في (الصورة) القرآنية الكريمة . . لقد نُسِب إلى النبي (ص) قوله : (إنّي ضربت للدنيا مثلاً ولابن آدم عند الموت : مثله : مَثَلُ رجل له ثلاثة أخلّاء ، فلما حضره الموت قال لأحدهم : إنّك كنت لي خليلاً ، وكنت أبرّ الثلاثة عندي ، وقد نزل بي من أمر الله ما ترَى فماذا عندك ؟ . . . فيقول : وماذا عندي ؟ وهذا أمر الله قد غلبني ولا أستطيع أن أُنَفس كربتك ولا أُفرّج غمّك ، ولا أُؤخِّر ساعتك ، ولكن ها أنذا بين يديك فخُذْني زاداً تَذْهب به معك فإنّه ينفعك) ثم يتحدث الثاني بنفس اللغة فيشير إلى أنّه تولّى غسله وتكفينه ، ويأتي دور الثالث فيقول الرجل له : (كنت أُهوَن الثلاثة عليّ وكنت لك مضيعاً وفيك زاهداً فما عندك ؟) ويجيبه : (إنّي قرينك وحليفك في الدنيا والآخرة أدخل معك قبرك حين تدخله وأخرج منه حين تخرج منه ولا أفارقك أبداً . هذا ماله وأهله وعمله)(١٤) .

واضح ، أنّ أحاديث كثيرة تُشير إلى هذا الجانب وتجري حواراً على أُلسنة هذا الثلاثي بالنحو المذكور حيث تُجسِّد أمثلة هذا الحوار تعبيراً (مجازياً) ، عمّا ينفع وعمّا لا ينفع من السلوك ، وحيث يظل (العمل الصالح) هو المُستهدَف من ذلك .

الحديث الفنّـي

يظل الحديث المأثور عن النبي (ص) أكبر النصوص حجماً ـ كما أشرنا ـ ، كما يظل أشدّها احتفاء بقيم الصوت والصورة . والسر في ذلك (من حيث ضخامة العدد) أنّ الحديث ـ ونعني به القصير حجماً فيما لا يتجاوز نطاق الجملة أو أكثر ـ يتكَفّل ببيان مئات أو آلاف الظواهر العبادية المختلفة : وهذا ما لا يتوفّر في الخُطب والرسائل مثلاً إلاّ

(١٤) نهج الفصاحة : ص ٦٨٨ .

أنّ يتخلّلها الحديث القصير ، وحينئذٍ فإنّ (الحديث) هو الذي يأخذ استقلاله من خلال الخُطبة أو الرسالة أو الوصية : فيكثر عدده حينئذٍ .

الحديث والوصايا

ويُلاحَظ أنّ (الوصايا) المأثورة عن النبي (ص) ومنها وصاياه للإمام علي (ع) تظل ـ في واقعها ـ مجموعة أحاديث من نحو : (يا علي : إنّه لا فقر أشدّ من الجهل ، ولا مال أعْوِد من العقل . . . الخ يا علي : آفة الحديث الكذب ، وآفة العلم النسيان . . . الخ ، يا علي : ثلاث من أبواب البرّ : سخاء النفس وطيب الكلام والصبر على الأذى الخ . . .)(١٥) .

وهكذا تمضي الوصية بنشر أحاديث مستقلة من جانب ولكنها متجانسة من جانب آخر ، حتى أنّه (ص) أخْضَع هذه الأحاديث لهيكل فنّي من حيث الخطوط التي تجمع بين الأحاديث ، فهو (ص) عندما يستهلّ كلّ مجموعة أو مقطع بمخاطبة علي (ع) : يَرْدُفُها بأحاديث متجانسة ، وهذا من نحو المقطع التالي :

(يا علي : آفة الحديث الكذب ، وآفة العلم النسيان ، وآفة العبادة الفترة ، وآفة السماحة : المنّ الخ)(١٦) فالجامع بينها هو مصطلح (آفة) حيث وصله بالكذب والنسيان والفترة والمنّ من حيث صلتها بالحديث والعلم والعبادة والسماحة . . . ومِن نحو (يا علي : ثلاثة من أبواب البر : سخاء النفس ، وطِيب الكلام ، والصبر على الأذىٰ . ومن نحو (يا علي : ثلاث يُحسَن فيهن الكذبُ : المكيدة في الحرب ، وعدّتك زوجتك ، والإصلاح بين الناس)(١٧) فالمكيدة في الحرب ، وعدّة الزوجة ، والإصلاح بين الناس : تُجسِّد سلوكاً مشتركاً يُستخدَم فيه (الكذب) الذي يُفضي إلى عمل الخير ، فاستخدام الحيلة حيال العدو يُعَدّ انتصاراً للخير لأنّه الانتصار على العدو ـ وهو الشر ـ انتصار للخير) وكذلك الإصلاح بين الناس ، فعندما تكذب على أحد

(١٥) تحف العقول : ص ١٠ .
(١٦) نفس المصدر : ص ١٠ .
(١٧) نفسه : ص ٩ .

المتخاصمَين وتقول له : إنّ خصمك قد مدَحَك ، حينئذٍ تكون بهذا الكذب قد مسحت ما في أعماق هذا الرجل من حقد وثورة على غريمه ، . . . . وكذلك عندما تَعِدُ زوجتك بشراء حاجة وأنت على إحاطة كاملة بأنّ هذه الحاجة لا ضرورة لها أو أنّها تؤثّر على دخلك : حينئذٍ تكون قد مارست عملية اقتصاد تعصمك من الإفلاس والمتاعب : بخاصة أنّ المرأة ـ غالباً ـ تصدر عن سلوك عاطفي لا تفكّرٍ من خلاله بدخل الرجل وإمكاناته أو لا تفكّر من خلاله بنتائج اقتناء الحاجة غير الضرورية ، أمّا لإشباع ذلك فساداً أو ترفاً يتنافى مع ضرورة تدريب الإنسان على تناول ما هو ضروري فحسب .

ومهما يكن ، فإنّ ما نستهدفه من هذا العرض للأحاديث هو : أنّها تخضع فنّياً إلى تخطيط فكري تَتلاحَم من خلاله موضوعات هذه الأحاديث وتخضع لخيط فكري يوحِّد بينها ، بالنحو الذي لحظناه .

عناصر الحديث الفني

يظل الحديث المأثور عن النبي (ص) ـ كما قلنا ـ غنّياً بعنصر (الصورة) أولاً وبعنصر (الصوت) ثانياً . وسبب ذلك ـ كما نحتمل ـ أنّ الحديث بصفته متميّزاً عن الأشكال الأُخرى بقصره من جانب وبتضمنه لكل مبادىء الإسلام من جانب آخر : حينئذٍ فإنّ الاهتمام بتوشيحه بعناصر الصورة والصوت يساهم في اجتذاب المُتلقّي وجعله معنيّاً به ومن ثّم الإفادة منه ، وهو الهدف الرئيس من وراء صياغة الحديث .

أمّا احتشاد الحديث بعنصر (الصورة) أولاً فلأنّ الصورة تساهم في تعميق الدلالة المستهدفة وتوضيحها : حيث إنّ التشبيه والاستعارة والرمز وسواها تُجلي وتبلور وتوضّح وتعمّق الدلالة ، وتجعل الاهتمام ـ بما ينطوي عليه الحديث من أهداف ـ أكثر دون أدنى شك . وأما عنصر « الصوت » أو « الإيقاع » حيث يجيء في المرتبة الثانوية فلأنّه ينطوي على بُعدٍ « جمالي » يجتذب المتلقّي فيساهم في تشويقه على تلقّي الحديث وحمله على النظر فيه ، ومِن ثَم : الإفادة منه من خلال اقترانه بما هو جميل ، حيث إنّ اقتران الشيء بما هو مُحبَّب إلى النفس يجعل الإفادة من مضمونه : أسرع وأعمق .

وأيّاً كان ، يعنينا أن نُقدِّم نماذج من أحاديث الرسول (ص) ، مشيرين إلى

أنّه (ص) قد توفّر على تقديم الحديث بكل مستوياته الفنية بحيث يمكننا ـ في مجال الصورة مثلاً ـ أن نرصد الأشكال التركيبيّة المختلفة في هذا الجانب ، مثل : الصورة التشبيهية ، الصورة التمثيلية ، الصورة الاستعارية ، الصورة الرمزية ، الصورة التضمينية ، الصورة الاستدلالية ، مضافاً إلى « الصورة المباشرة » التي تُعنىٰ بنقل ما هو (مرَئِيّ حسيّ) أو ما هو صوغ فنيّ قائم على (التقابل) و(التوازي) و (التضاد) بين الظواهر . . .

والأمر نفسه بالنسبة إلى عناصر (الصوت) أو (الإيقاع) من حيث تنوّع أشكاله : سجعاً ، وتجانساً بين أصوات ، وتوازن جمل ، وتناسقها ، وجرساً للمفردة ، وإيقاعاً داخلياً : يجانس بين صوت العبارة ودلالتها . . ويحسن بنا الآن أن نعرض نماذج من الأحاديث وَفْقاً لمستوياتها الصورية والصوتية ، بادئين أولاً بـ :

العنصر الصوري

قلنا أنّ الحديث النبوي قد يتوفّر على صياغة الأشكال الصورية جميعاً ، ففي صعيد :

الصورة التشبيهية

نجد أنّه (ص) قد استخدم الصور التشبيهية في مستويات متنوّعة : من حيث الإجمال والتفصيل والإفراد والتركيب ، الخ ، وإليك طائفة من الصور التشبيهية في مستوياتها المتنوّعة :

١ ـ الدال على الخير كفاعله . لا حسب كحسن الخلق . ليكن الرجل منكم كزاد الراكب .

٢ ـ الغل والحسد يأكلان الحسنات كما تأكل النار الحطب[١٨] .

٣ ـ اعبدِ الله كأنّك[١٩] تراه . اتّقوا دعوةَ المظلوم فإنّها تَصعد إلى السماء كأنّها

---

(١٨) نهج الفصاحة : ص ٤٣٢ .

(١٩) نفس المصدر : ص ٦٥ .

شرارة[٢٠] .

٤ ـ لو كان لي مِثلُ أُحِد ذهباً لسرّني ألّا تمرّ عليّ ثلاث وعندي منه شيء[٢١] .

٥ ـ الطاعم الشاكر بمنزلة الصائم الصابر[٢٢] .

٦ ـ ما شَبَّهتُ خروج المؤمن من الدنيا إلاّ مثل خروج الصبي من بطن أُمِّه من ذلك الغم[٢٣] .

٧ ـ استحي من الله استحياءك من رجلَين من صالحي عشيرتك[٢٤] .

٨ ـ الله أفرح بتوبة التائب من الضمآن الوارد ، ومن العقيم الوالد ، ومن الضال الواجد[٢٥] .

٩ ـ لزوال الدنيا أهونُ على الله من قتل رجل مسلم[٢٦] .

١٠ ـ مَثَلُ المؤمن كمَثَلِ المُنخلَة لا تأكل إلاّ طيّباً ولا تضع إلاّ طيّباً[٢٧] .

١١ ـ مَثَلُ أهل بيتي مِثْل سفينة نوح من ركب فيها نَجا ومن تخلّف عنها غرق[٢٨] .

١٢ ـ مَثَلي ومَثَلُكُم كمَثَل رجل أوقد ناراً فجعل الفراش والجنادب يقعْنَ فيها وهو يُنْهِنَّ عنها وأنا آخذ بحجزكم عن النار وأنتم تفلتون من يدي[٢٩] .

هذه الأنماط من التشبيهات تُجسِّد مستويات متنوّعة ، حيث استخدم التشبيه من خلال أدواته الثلاث (الكاف ، كأن ، مثل) ، واستخدم من خلال العبارات التي تقوم مقام الأداة (بمنزلة ، شبّهت ، استحياءك) ، واستخدم من خلال التفاوت (أفرح)

---

(٢٠) نفسه : ص ٨ .
(٢١) نفسه : ص ٤٩٦ .
(٢٢) نفسه : ص ٤٠٦ .
(٢٣) نفسه : ص ٥٤٦ .
(٢٤) نفسه : ص ٥٣ .
(٢٥) نفسه : ص ٤٦٦ .
(٢٦) نفسه : ص ٤٧٢ .
(٢٧) نفس المصدر : ص ٥٦١ .
(٢٨) نفسه : ص ٥٦٠ .
(٢٩) نفسه : ص ٥٦٥ .

(أهون) ، واستخدم من خلال ما هو مجمل (كفاعله) وما هو مفصل كالتشبيهات الواردة عن الذهب والصبيّ والسفينة ، واستخدم من خلال (المَثَل) أو (القصة) كالنماذج الثلاثة الأخيرة .

الصورة التمثيلية

هذا النمط من التركيب الصوري يُستخدَم بغزارة في أحاديث النبي (ص) حتى ليكاد يماثل أو يتجاوز عنصر (التشبيه) .

ولعلّ السرّ في ذلك هو : أنّ (التمثيل) بمثابة (تعريف) للشيء ، و « التعريف » أوسع مجالاً من غيره في توضيح الدلالة وتحديدها ، وإن كانت أشكاله محدودة لا تصل إلى التنوُّع الذي نلحظه في التشبيه ، وإليك طائفة من « التمثيلات » ومستوياتها المتنوّعة التي وردت في تصانيف كلامه (ص) :

١ ـ (الصلاة : ميزان ، فمن أوفىٰ استوفى) ، (النساء : حبالة الشيطان)[٣٠] .

٢ ـ (لسان القاضي : بين طريقين ، إمّا إلى جنّة وإمّا إلى نار)[٣١] .

٣ ـ (إنّ أفواهكم : طرق للقرآن ، فطيّبوها بالسواك)[٣٢] .

٤ ـ (المسلمون : إخوة) . النّدم : توبة)[٣٣] .

٥ ـ (جمال المرء : فصاحة لسانه) . (تُحفَةُ المؤمن : الموتُ)[٣٤] .

٦ ـ (جُعِلَتِ الذنوبُ كلُّها في بيت ، وجُعِلَ مفتاحُها في شرب الخمر)[٣٥] .

إنّ هذه النماذج (التمثيلية) ، تفصح عن مستويات متنوّعة من الصورة ، فهناك : الصورة المفردة والمجملة (المسلمون إخوة) والصورة المضافة (النساء حبائل

---

(٣٠) نفسه : ص ٦٣٥ .
(٣١) نفسه : ص ٤٧٢ .
(٣٢) نفسه : ص ١٢٠ .
(٣٣) نفسه : ص ٦٢٦ .
(٣٤) نفسه : ص ٢٣٦ .
(٣٥) نفسه : ص ٢٧٦ .

الشيطان) والصورة المفردة المفصّلة (الصلاة : ميزان ، فمن أوفى استوفى) ، والصورة المركّبة (جُعِلَتِ الذنوب الخ) .

وهناك (التمثيل) القائم على تعريف الشيء (المسلمون إخوة) حيث عرّف المؤمنين بأنّهم إخوة ، والتمثيل القائم على تحديد بعض خطوطه (إنّ أفواهكم طرق للقرآن) ، والتمثيل القائم على تجسيده (جُعِلَت الذنوبُ كلُّها في بيت . . .) ، وهناك « التمثيل » المضاد مثل (جمال المرء : فصاحة لسانه) مقابل التمثيل الاعتيادي ، حيث عرّف (الجمال بكونه « فصاحة » مع أنّ المقصود هو كون الفصاحة : جمالاً ، إلاّ أنّه (ص) صاغ التمثيل بنحوه المضاد : تحسيساً بأهمية الفصاحة .

وكذلك قوله (تُحفَة المؤمن : الموت) حيث عرّف التحفة بأنّها هي الموت مع أنّ المقصود هو أنّ الموت هو تُحفَة المؤمن : تحقيقاً لنفس الهدف ألاّ وهو التركيز ولَفْت الانتباه لما هو (تُحفَة) يتطلّع إليها الإنسان ، بعكس الموت الذي قد يتلكّأ الإنسان في تقبُّلِه .

الصورة الاستعاريـــة

الملاحَظ أنّه (ص) يُقِّل من (الصور الاستعارية) بالقياس إلى « التشبيه » و« التمثيل » وإلاّ فإنّ استخدامه لهذا العنصر يظل ملحوظاً : ما دامت الاستعارة تُسعِف القارىء في فهمه لدلالة النص وتعميقه : من خلال مجانستها لتجارب الحياة المتنوّعة وتناول التأثيرات فيما بينها ، ويمكننا رصد مستويات الاستعارة في الكلام المأثور عنه في نماذج متنوعة ، منها :

١ ـ مَن عَدَّ غداً من أجلِه فقد أساء صحبة الموت .[٣٦] .

٢ ـ مَن أَلقى جلبابَ الحياء . . إذا أراد الله بقوم نماءً رزقهم السماحة والعَفاف ، وإذا أراد بقوم انقطاعاً : فتح عليهم باب الخيانة[٣٧] .

٣ ـ ارفعوا ألسنتكم عن المسلمين[٣٨]

---

(٣٦) تحف العقول : ص ٤٩ .

(٣٧) نهج الفصاحة : ص ٢٨ .

(٣٨) نفس المصدر : ص ٥١ .

٤ ـ يأتي على الناس زمان لا يبالي الرجل ماتلف ، من دينه إذا سَلِمَتْ له دنياه[٣٩] .
٥ ـ إذا أراد الله أن يوقع عبداً أعمى عليه الحيل[٤٠] .
٦ ـ تعلّموا العلم ، فإنّ تعلّمه حسنة ، ومدارسته تسبيح . . . وسَالِك بطالبه سُبلَ الجنة[٤١] .
٧ ـ إذا أراد الله بعبده خيراً فتح له قُفلَ قلبه ، وجعل فيه اليقين والصدق[٤٢] .

هذه النماذج الاستعارية ، تضمنت مستويات متنوعة عن التركيب :

١ ـ فقد أعارت ما هو غير بشري ، صفة بشرية (أساء صحبة الموت) ، أعارت ما هو معنوي بشري صفة حسيّة بشرية (أعمى عليه الحيل) ، أعارت ما هو غير حسّي : صفة حسّية (تلف الدين ، وسلامة الدنيا) . . .

٢ ـ صاغت الإعارة بنمطيها : النمط الذي يخلع صفة جزئيّة على الشيء مثل : جلباب الحياء ، باب الخيانة ، قُفل القلب ، سُبُل الجنة الخ .

والنمط الذي يخلع صفة كليّة على الشيء مثل : تلف الدين سلامة الدنيا ، رزق السماحة الخ . . .

٣ ـ داخلت بين الاستعارة وغيرها من الصور مثل (التمثيل) (تعلمه حسنة ، ومدارسته تسبيح) ثم : فرّعت على ذلك استعارة هي (وسَالِك بطالبه سُبلَ الجنة) .

٤ ـ فرعت على الاستعارة : صوراً متنوّعة ملازمة لها مثل (فتح له قُفْل قلبه) ـ وهذه هي الاستعارة ، وقد فرع عليها ما هو ملازم لفتح القلب (وجعل فيه ١ ـ أي القلب ـ اليقين والصدق . . . الخ) .

---

(٣٩) تحف العقول : ص ٥٢ .
(٤٠) نهج الفصاحة : ص ٣٢ .
(٤١) تحف العقول : ص ٢٨ .
(٤٢) نهج الفصاحة : ص ٢٧ .

الصورة الاستدلالية والرمزية

في حديثنا عن الصور القرآنية الكريمة ، أوضحنا أنّ الفارق بين الصور الرمزية والاستدلالية ، أنّ الأولى يُحذَف فيها أحد طرفي الصورة ويُرمَز لها بالطرف الآخر . وأنّ الثانية فيذكر فيها الطرف الأول ويستدلّ على الآخر : بالرمز بدلاً من الحذف .

وقد استخدم النبي (ص) في أحاديثه كِلاَ من الصورتَين ، إلاّ أنّه أكْثَرَ من الصورة الاستدلالية وقلَّل الصورة الرمزية : لسبب واضح هو أنّ الرمز يقترن بشيء من التأمُّل الذهني لاستخلاص دلالته ، بينا تتكفّل الصورة الاستدلالية بتوضيح ذلك من خلال تقديمها ظاهرة حسّية للتدليل على الشيء .

وإليك طائفة من الصور الاستدلالية والرمزية التي وردت في تضاعيف كلامه (ص) :

١ ـ أرأيتم لو أنّ نهراً بباب أحدكم يغتسل منه خمس مرات هل يبقى من دَرَنِه شيء ؟(٤٣) .
٢ ـ كما لا يُجتَنىٰ من الشوك العَنَب ، كذلك لا ينزل الفُجّار منازل الأخيار(٤٤) .
٣ ـ من يدم يقرع الباب يوشك أن يفتح له(٤٥) .
٤ ـ احثوا التراب في وجه المدّاحين(٤٦) .

فالنموذجان (١ ، ٢) يُجسِّدان الصورة الاستدلالية في أمثلتها الحيّة التي تُبلوِرُ وتُجلِي وتُعمِّق الهدف المقصود ، ففي الصورة التي تتحدث عن الاغتسال بالنهر خمس مرات يومياً : يتعمَّق مفهوم الصلاة ومعطياتها التي تتمّثل في غسل ذنوب الإنسان وتطهير أعماقه من أوساخ السلوك . . . .

وفي الصورة التي تتحدّث عن القتاد (وهو الشجر الصلب الذي يحمل شوكاً

(٤٣) نفس المصدر : ص ٦٩٥ .
(٤٤) نفسه : ص ٤٦٢ .
(٤٥) نفسه : ص ٦٢٢ .
(٤٦) نفس المصدر : ص ١٦ .

حادّاً) يتعمّق مفهوم (التعاون مع الظالمين) ، فالذي يتعاون مع الظالم يتخيّل أنّه يمكنه من أن يفيد الآخرين ، إنّما يقوم تخيُّله على أساس مُخطِيء حيث لا يمكن أن يتعاون الشر والخير ، . . . . وحينئذٍ يكون الاستدلال بأنّ القتاد لا يمكن أن ينتج ثمراً بقدر ما ينتج شوكاً ، صورة (بديلة) تُعمِّق وتوضِّح مفهوم التعاون مع الظالمين فيها لا ينتج إلاّ شراً . . .

أمّا النموذجان رقم (٣ ، ٤) فيجَسِّدان (رمزين) أوّلهما هو : قرع الباب وما يَترتَّبُ على مداومة القرع من فتحه ، حيث يَرمز (القرع) إلى العمل والمداومة عليه ، ويرمز (الفتح) إلى نتائج العمل ، . . ويكون هدف الصورة الرمزية هو : أنّ عمل الخير يُفضي إلى المعطيات التي يتطلّع إليها الإنسان .

وأمّا الرمز الآخر (احثوا التراب في وجه المدّاحين) فإنّ (التراب) يرمز إلى ضرورة إسكات الشخص المادح وعدم السماح له بممارسة هذا السلوك ، نظراً لكونه : نابعاً إمّا عن سلوك مخادع يستهدف صاحبه كسب التقدير المادي والمعنوي ، أوْ لِاستتباعه جعل الممدوح يعجب بذاته مما فيه هلاك الإنسان دون أدنى شك .

الخطب والرسائل والخواطر

تتفاوت الخطب والرسائل والوصايا في لغتها الأدبية : تبعاً لمتطلبات السياق .

الرسائل

فأمّا الرسائل فتتميز باللغة المترسِّلة أي خلوّها من عناصر الإيقاع والصورة ، وبالاقتصاد الشديد ، وبقصر حجمها . . وهذا من نحو كتابه إلى ملك الروم : (بسم الله الرحمن الرحيم : من محمد بن عبد الله إلى هرقل عظيم الروم ، سلام على من اتّبع الهدى : أمّا بعد فإنّي أدعوك بدعاية الإسلام ، أسلِم تَسلَم ، أسلِم يُؤتِك الله أجرك مرّتين ، فإن تولّيت فإنّما عليك إثم الأريسيين) و ﴿ **يا أهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم ألاّ نعبد إلاّ الله ولا نشرك به شيئاً ، ولا يتّخذ بعضنا بعضاً أرباباً من**

دون الله ، فإنّ تولّوا فقولوا : أشهدوا بأنّنا مسلمون ﴾(٤٧) .

فالملاحَظ أنّ هذه الرسالة تماثل (البرقية) التي يُراعَى فيها ما أمكن من الاقتصاد اللغوي بحيث لا يمكن أن يستغنى عن كلمة واحدة منها ، وقد تميّزت بإحكام ومتانة إيقاعها وهندستها وتقطيعها إلى خطوط متوالية متجانسة مثل : العبارة (أسلِم ، تَسلَم : يُؤتِك الله أجرك مرّتين) ، كما تميزت بملاحظة السياق الذي وردت فيه ، فاستشهدت بآية عن أهل الكتاب (والمرسل إليهم منهم) ، وحمّلته مسؤولية التخلّف بالنسبة إلى رعاياه أيضاً (وهم الفلاحون الذين شكّلوا غالبية مجتمعه) ، وقد لوحظ السياق في رسائله الأخرى التي وجّهها إلى عظيم فارس والقبط حيث تضمنت نفس الدلالة والعبارة ولكنه (ص) حملها إثم المجوس والأقباط : تحقيقاً للسياق الفني الذي أشرنا إليه . لكنه عندما وجّه رسالته إلى النجاشي سلك منحىً أدبياً آخر يتناسب مع تركيبته الفكرية والنفسية . . لقد كتب إليه يقول: (. . . سِلْمٌ أنت، فإنّي أحمد إليك الله الذي لا إله إلاّ هو الملك القدوس ، السلام ، المؤمن ، المهيمن ، وأشهد عيسى بن مريم روح الله وكلمته ألقاها إلى مريم البتول الطيّبة الحصينة ، فحملت بعيسى ، حملته من روحه ونفخه كما خلق آدم بيده ونفخه ، وإنّي أدعوك إلى الله وحده لا شريك له والموالاة على طاعته وأن تتبعني وتؤمن بالذي جاءني فإني رسول الله . . .)(٤٨) فقد خاطبه مركِّزاً على المسيح (ع) الذي ينتسب إليه ، كما استشهد بالآية الكريمة التي تضمنت صفات الله تعالى (ومنها : السلام) ، وألمح إلى عيسى والبتول . . . وكل أولئك يتناسب مع عاطفته الدينية عن المسيح ، حيث إنّ جوابه للنبي (ص) تضمنّ التأكيد على أنّ عيسى لم يزد على ما قاله الرسول (ص) ، ممّا يعني أنّه (ص) خاطبه وَفْقاً لما يَخبُره عن تركيبته النفسية والعبادية . . .

وأمّا رسائله إلى أمراء العرب فتختلف لغتها بطبيعة الحال ، فمثلاً بعث برسالته إلى ملكَي عمان ، وجاء فيها (إنّكما إن أقررتما بالإسلام وليتُكما ، وإن أبيتُما أن تُقرّا بالإسلام فإنّ مُلكَكُما زائل عنكما وخَيْلي تَحلّ بساحتكما وتظهر نُبوّتي على ملكِكما)(٤٩)

---

(٤٧) جمهرة الرسائل : ط ، ص ٢٣ .

(٤٨) نفس المصدر : ص ٣٦ .

(٤٩) نفسه : ص ٤٦ .

وكذلك في رسالته إلى أمير آخر ، ملوّحاً له بأنّ الإسلام (سيظهر إلى منتهى الخُفّ والحافر) مُهدِّداً إيّاه بنفس اللغة السابقة التي ترهص بالفتح ، حيث إنّ معرفته بمزاج العربي والموقع الجغرافي لبلده : سوَّغ له مثل هذه اللغة المهدِّدة من جانب والملوِّحة ببقاء الملك له من جانب آخر .

وأمّا رسائله إلى الأُمراء الذين استجابوا للرسالة الإسلامية أو إلى ولاته في الأرض التي أسلمت ، فتتفاوت لغتها ومضموناتها : حيث تضمن بعضها المصالحة ، والبعض الآخر : التخيير بين الإسلام والجزية ، والبعض الثالث : فرض الزكاة ونصبها المختلفة : بالنسبة للأمصار والقبائل الإسلامية ، فضلاً عن التوصية بالمبادىء العامة المرتبطة بالصلاة وبإقامة الأحكام والقضاء الخ . . .

فنيــــاً

بما أنّ الرسائل تُعَدّ « كتباً رسمية » حينئذٍ فإنّ توشيحها بلغة الفنّ لا مسوّغ له إلاّ في نطاقها (اللفظي) وليس (الإيقاعي والصوري) ، حيث لحظنا أنّ تركيب الجملة وترتيب موقعها واختصارها وتركيزها ومراعاة السياق ، تعوِّض عن (الصوت والصورة) . . . ومع ذلك فإنّ مراعاة هذا الجانب حسب متطلبات السياق هو الذي يفرض نوع الصياغة الأدبية . ففي كتابه (ص) إلى أحدهم وقد كان خطيباً وشاعراً لحظنا كيف استخدم النبي (ص) هذه الصورة عن ظهور الإسلام (سيظهر إلى منتهى (الخُفّ) و(الحافر) فقد استخدم (الخُفّ والحافر) رمزاً أو كناية عن الإبل والخيل وهو أمر يتناسب مع سمة المرسل إليه بصفة شاعراً أو خطيباً ، ولكنه (ص) حينما وجّه رسالته إلى أمير آخر كتب نفس المضمون بعبارة تحلّ الخَيل بدلاً من الرمز لها بالحافر .

لذلك ينبغي أن نؤكّد هذه الحقيقة من أنّ (الأدب التشريعي) لا يعنى بالفن من أجل كونه فناً إلاّ إذا اقتضى الموقف ذلك ، وإلاّ كان بمقدوره (ص) أن يحشد كتبه بعناصر الصورة والإيقاع ويخضعها للتزويق الذي يطبع نتاج الشعراء أو الخطباء في الغالب ـ وهو أفصح العرب في ميدان الفن ، لذلك فإنّ (الخطابة) التي توفّر عليها تظل مُرشَّحة لعناصر (الصوت والصورة) أكثر من الكتاب الرسمي ، كما أنّ الحديث

يظل مرشَّحاً بنسبة أكثر من الخطبـة ، حيث إنّ الخطبـة تعتمد البُعـد العاطفي في المقـام الأول ، لأنّ الموقف قد يتطلب ذلك للأسباب التي نبدأ الآن بالعرض لها .

الخطـــب

تـظل خطب الـرسول (ص) حـافلة بأشـد أنواع الإثـارة العـاطفيـة بـالنسبـة إلى الجمهور ، وليس بالنسبة إلى النبي (ص) لأنّ النبي (ص) يعتمد البُعد العقلي في تعـامله مع الله تعالى ويحيا مبادىء الله في كيـانه أجمـع ، أمّا البُعـد العاطفي فيستثمـره (ص) من أجل الناس ، أي أنّـه يخاطبهم بلغتهم وعـواطفهم لا بعاطفتـه ولغته . . . وقـد سبقت الإشارة إلى أنّ أهم ما يُطبَع الخـطابة هـو : بُعدُهـا العاطفي ، أمّـا الصوت أو الصـورة فيأخذان درجة ثانوية بالنسبة ءلى الإثارة العاطفيـة ، لذلـك يُلحَظ أنّ (القيم اللفظيـة) ـ بخاصة أدوات القسم والتوكيد والتساؤل وسواها ـ هي التي يحتشد بها فنّ الخطبة .

ويمكننا أن نستشهدَ بنماذج نقتطفها من بعض خطبه (ص) لملاحظة هذا الجانب . جاء في إحدى خطبه : (ما لي أرى حبّ الدنيا قد عَذُب على كثـير من الناس حتى كـأنّ الموت في هذه الدنيا على غيرهم كُتِب ، وكأنّ الحق في هذه الدنيا على غيرهم وجب ، أمَا يتّعظ آخرهم بأولهم ؟ لقد جهلوا ونسوا كل موعظة في كتاب الله . . .)(٥٠) .

ففي هذا النص ، عنصر « التساؤل » الذي استهل بـه الخطبـة (ما لي أرى حبّ الـدنيا ؟) ثم يتجـه إلى عنصر (الصورة) فينتخب أداة (كـأن) التشبيهيـة في معـرض التسـاؤل (حتى كأنّ المـوت) دون الأداة الأخـرى (الكـاف) نـظراً لأنّ الأداة الأخـيرة تستخدم في تقرير الحقائق ، بينا تستخدم (كـأن) في التقريـر والخطاب . . . ثم يكـرر هذه الأداة (وكأنّ الحق في هذه الدنيـا . . .) . . ثم يعود إلى عنصر (التسـاؤل) (أَمَا يتْعظ آخرهم بأولهم ؟) ثم يعقب ذلك بالسرد الذي يشرح ويقرر سبب التسـاؤل فيقول مقرراً بأسي وأسف : (لقد جهلوا ، ونسوا كل موعظة في كتاب الله تعالى . . . .) .

إذاً : لاحظنا كيف أنّ النبي (ص) سلك طـرائق عاطفيـة لاستثارة الجمهـور من خلال عنصر (التساؤل) . . . .

(٥٠) نهج الفصاحة : ص ٦٥١ .

وهناك عنصر (اُلقَسَم) الذي يلعب دوراً كبيراً في الاستثارة العاطفية ، كما أنّ هناك (التوكيد) الذي يشكّل عنصراً كبيراً لأهمّيته في هذا الجانب .

ولنقرأ هذا المقطع القصير من إحدى خطبه : « والله الذي لا إله إلّا هو إنّي لَرسول الله إليكم خاصة وإلى الناس كافة ، والله لتموتُنَّ كما تنامون ، ولتبعثُنَّ كما تستيقظون ، ولتحاسبُنَّ بما تعلمون ، ولتجزوُنَّ بالإحسان إحساناً ، وإنّها لجنة أبداً أو لنار أبداً »[٥١] . . . إنّ هذه الخطبة تتضمن القسم (والله الذي لا إله إلّا هو) و(الله لتموتنَّ) ، كما تتضمن أدوات التوكيد : (اللام) و(تشديد) النون ، حتى أنّنا حين نستمع إلى هذه العبارات المشددة ، المصحوبة باللام ، المتَتابعة مع استهلال كلّ جملة (لتموتُنَّ ، لتبعثُنَّ ، لتحاسبُنَّ ، لتجزوُنَّ) نحس بالتصعيد العاطفي ، « المُصعِق » « المثير » فيما يهزّنا هزّاً عنيفاً في غاية العُنف .

وتجيء « الصورة » و« الصوت » أدوات تساهم في تحقيق عنصر الإثارة في الخطبة ، ولكن من دون تكثيف ، فمثلاً ـ في إحدى خطبه ـ نجد أنّ هذه الأدوات تستخدم بنسبة هادئة على هذا النحو : (ألَا وإنّي قد تركتهما فيكم : كتاب الله وعترتي أهل بيتي ، فلا تسبقوهم فتفرّقوا ولا تقصروا عنهم فتُهلَكوا ، ولا تعلّموهم فإنّهم أعلمُ منكم ، يا أيّها الناس لا ألفيَنّكم بعدي كفّاراً يضرب بعضكم رقاب بعض فتلقوني في كتيبة كمجرَى السيل الجرار ، ألاَ وإنّ علي بن أبي طالب أخي ووصيي يقاتل بعدي على تأويل القرآن كما قاتلتُ على تنزيله)[٥٢] ففي هذا النص (صورة مباشرة) قائمة على المقدمة ونتائجها (فلا تسبقوهم : فتُغرَقوا) (ولا تقصّروا عنهم : فتُهلَكوا) وصورة تركيبية هي التشبيه : (كمجر السيل الجرار) ، و(عنصر صوتي) هو التجانس (التأويل ، التنزيل) ، فالتجنيس والتشبيه جاءا مستخفِيَين هنا بالقياس إلى بروزهما في خطبته عن شهر رمضان مثلاً (أيّها الناس : إنّه قد أقبل عليكم شهر الله بالبركة والرحمة والمغفرة ، شهر عند الله أفضل الشهور ، وأيّامه أفضل الأيام ولياليه أفضل الليالي وساعاته أفضل الساعات ، دعيتم فيه إلى ضيافة الله ، وجعلتم فيه من أهل كرامته ،

(٥١) نفس المصدر : ص ٦٥٤ .

(٥٢) المجالس السنية : محسن الأمين ، دار التعارف ، بيروت ، مج ٢ ، ص ٢١ .

أنفاسكم فيه تسبيح ونومكم فيه عبادة ، وعملكم فيه مقبول ودعاؤكم فيه مستجاب . . . . . ارفعوا أيديكم إليه بالدعاء في أوقات صلواتكم فإنّها أفضل الساعات ، ينظر الله عزّ وجل فيها بالرحمة إلى عباده : يجيبهم إذا ناجوه ، فيلبّيهم إذا نادوه ، ويعطيهم إذا سألوه ويستجيب لهم إذا دعوه ، إنّ أنفسكم مرهونة بأعمالكم ففكّوها باستغفاركم ، وظهوركم ثقيلة من أوزاركم ، فخفِّفوا عنها بطول سجودكم . . إنّ أبواب الجنان في هذا الشهر مُفتَّحة . . . . الخ)(٥٣) ، فهنا نجد صُوراً (استعارية) (أبواب الجنان ، رهن الأنفس ، ضيافة الله ، وثقل الظهر) وصوراً (تمثيلية) (الأنفاس هي تسبيح ، النوم هو تعبد) ، كما أنّ فيها عناصر صوتية (استغفاركم ، أوزاركم) (ناجوه ، نادوه) ، (سألوه ، دعوه) ، مضافاً إلى توازن العبارات (أيامه أفضل الأيام) (لياليه أفضل الليالي) (ساعاته أفضل الساعات) . . . الخ . .

وما دامت (الخطب) تعتمد عنصر (الإثارة) للجمهور ، فحينئذٍ لا بد أن تعتمد (بناء فنيّاً) يقوم على مراعاة القوانين التي تُحكِم العمليات الذهنية والنفسية : من حيث الاستدلال والتدرّج بعواطف الجمهور وترتيب المقدمات والنتائج ، وطرح الموضوعات المتجانسة أو المتخالفة : مع وصلها بقوانين التداعي الذهني الخ . بيد أنه من المؤسف أن نَلحظ أنّ خُطب الرسول (ومثلها غالبية النصوص التشريعية) قد تعرّضت لنقيصة أو تَزيُّد أو تحريف بسبب مذهبي أو أسباب فنية من سهو وخطأ في النسخ أو الطباعة . . . الخ ، مما يتعذّر على الدارس أن يتناول النص من خلال بنائه الهندسي لأنّ أقلّ تحريف أو تزيُّد أو نقصان يترك خللاً في بناء النص . . لكن مع ذلك ، يمكننا أن نلحظ ـ ولو إجمالاً ـ أنّ الخطبة يُراعَى فيها ترتيب الموضوعات وتخضع لعمارة فنية ذات إحكام وإمتاع ، . . . ففي خطبته (في حجة الوَداع مثلاً) بالرغم من تفاوت النصوص فيها ، إلاّ أنّ هيكل الخطبة يفصح عن إحكام خطوطها . . . ، فقد استهلت بالحمد والاستغفار والتشهد الخ . . . ، ثم انتظمت في مقاطع يفتتح كل واحد منها بعبارة (أيّها الناس) ، ويختم بعبارة (اللهم اشهد) في غالبية المقاطع ، وكل مقطع يتضمن موضوعاً محدداً أو موضوعات مختلفة لكنها متجانسة ، ففي المقطع الأول يطرح

(٥٣) نفس المصدر : مج ١ ، ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ .

الحمد ، وفي الثاني مطالبة الجمهور بالاستماع ، وفي الثالث تطرح قضية الدماء والأموال ، وفي الرابع : قضية الأشهر الحرم ، وصلتها بالقتال ، وفي الخامس : تطرح قضية التعامل مع النساء ، وفي السادس (وهو المقطع الذي لوحظ فيه طرح أكثر من موضوع وفيه : قضية الثقلين (كتاب الله وعترة النبي (ص) حيث تفاوتت النصوص في صياغة عباراته وحذف بعضها (بخاصة أنّ الحذف مرتبط بدافع مذهبي) ، مضافاً إلى تضمنه موضوعاً اقتصادياً قد يبدو وكأنّه في موضع آخر . .) . . . ، وفي المقطع السابع تطرح قضية تزكية الإنسان من خلال التقوى وليس النسب والعنصر ، وفي المقطع الثامن : طرحت قضية الإرث والانتساب العائلي . . . .

فالخطبة ـ إذن ـ خاضعة لبناء هندسي ذي مقاطع ثمانية كل واحد فيها يبدأ ـ كما قلنا ـ بعبارة خاصة وينتهي بعبارة خاصة تتكرّر في غالبيته المقاطع ، تناولت أهم الظواهر المتصلة بالحاجات الفكرية والجسمية والنفسية والاجتماعية .

الخواطـــــر

الخاطرة ، صياغة فنية لشعور (مفرد) أي : وقفة ذهنية عابرة عند بعض الظواهر التي تجتذب اهتمام الملاحظ ، . . . وهذا من نحو الخاطرة التي صاغها النبي (ص) حيال أحد ولاته ممن فقد ابنه فقال (ص) : (أمّا بعد : فعَظَّم الله لك الأجر ، وألهمك الصبر ، ورزقنا وإيّاك الشكر ، ثم أنّ أنفسنا وأهلينا وموالينا من مواهب الله السنيّة وعوارفه المُستودَعة نُمتَّع بها إلى أجل معدود وتُقبَض لوقت معلوم ، ثم افترض علينا الشكر إذا أعطى ، والصبر إذا ابتلى ، وكان ابنك من مواهب الله الهيّنة وعوارفه المستودعة ، مَتّعك به في غبطة وسرور ، وقبضه منك بأجر كثير . . .)[٥٤] . . . . فهنا خاطرة عن حادثة موت ، أخضعها لصياغة محكمة من حيث البناء وأدواته . أما من حيث الأدوات فإنّ الخاطرة المذكورة وُشّحت بقيم صوتية سجعاً وتجانساً (الأجر ، الصبر ، الشكر) (سرور ، كثير) (معدود ، معلوم) (أعطى ابتلى) الخ ، وقيم

(٥٤) جمهرة الرسائل : ج ١ ، ص ٦٥ ، ٦٦ .

صورية استعارية (المـواهب السنية ، العـوارف المُستودَعـة) . . . وأمّا من حيث البنـاء فقد أخضعه لخطوط محكمة وصلها بعضاً مع الآخر ، فقـد دعا لـلأب ـ في الاستهلال ـ بتوفّر الأجر والصبر والشكر ، ثم وصل بين هذه السمات الثلاث وبين معطيات الله تعالى من جانب ، وطريقة التعامل مع هذه الظواهر من جانب آخر ، فعندما دعا له بأن يشكر (ورزقنا وإيّاك الشكر) أوضح في تضـاعيف الخاطـرة وظيفة الإنسـان حيال ذلـك (ثم افترض علينا الشكر) ، وعندما دعا له بالصـبر (وألهمك الصـبر) أوضح في تضـاعيف الخاطرة : الوظيفة حيال الموت (والصبر إذا ابتلى) ، وعندما دعا له بـالأجر : (فعـظّم الله لـك الأجر) أوضـح في نهاية الخـاطرة ؛ معـطيات الله تعـالى (وقبضه منـك بـأجـر كبير) . . . وهكذا عندما تحـدث قائـلاً : (إنّ أنفسنا وأهلينـا وموالينـا من مواهب الله السَنِيّة وعوارفه المُستودَعةَ) أوضح في نهاية الخاطرة موقع الموت من ذلك فقال : (وكـان ابنك من مواهب الله الهَنِيّة وعوارفه المُستودَعة ، . . .

إذن : رأينا كيف أنّ هذه الخاطرة السريعـة قد صيغت بنحـو محكم كل الإحكـام من حيث جميع المفـردات التي طـرحهـا في الخـاطـرة (الأجـر ، والصـبر ، والشكـر ، والمواهب السنيّة والعوارف المستودَعة) فوصل بعضها مـع الآخر ، ورتّب عـلى كل منهـا مقدمات ونتائج ، ووصل بين ما هو خاص (موت الابن) وما هو عام (معطيـات الله) وطريقة التعامل مع المعطيات ، . . . كل أولئك ثم ـ عبر خاطرة سريعة ـ ولكنها جَسّدت عمارة فنية أحكمت خطوطها وَفق المبنى الهندسي الذي أوضحناه .

« الأدب العـــــام »

إن القرآن الكريم ، والأدب النبوي لا بد أن يـتركا أثـرهما عـلى الأدب العام ـ في هذه الفترة ـ فكرياً وفنياً . كما أنّ الأحداث الاجتماعيـة التي عرضنـا لها عـابراً لا بـدّ أن تـترك أثرهـا على أدب هـذه الفترة الانتقـالية (من الجـاهلية إلى الإسـلام) : مضمـونـاً وشكلاً .

أمّا انعكاسات القرآن والسنّة فتظل ذات أثر نسبي ـ وليس مطلقاً ـ ، ففيما يتّصل بالقرآن (من حيث الأفكار) عكس آثاره في نتاج الشاعر أو الخطيب ولكنـه (من حيث الفن) لم يعكس إلاّ : وضوح العبارة ومصطلحها القرآني ، بصفة أنّ القرآن (من حيث شكله الفني وتركيبه اللفظي) يُجسِّد إعجازاً لا يمكن لأحد أن يقلِّده بـطبيعة الحـال : لا شكلاً ولا تركيباً ، أمّا الشكل فلأنّـه لا ينتسب إلى الأنواع الأدبيـة (قصيدة ، خـطبة ، رسالة ، خاطرة ، مقال ، قصة ، مسرحية الخ) حتى يمكن أن يُقلَّد من حيث التقنيـة . كما أنّ تركيبه اللفظي مصوغ بنحو من الإعجاز الذي لا يسمح بتقليده ، كلّ ما في الأمر أنّ الإفادة منه تتحقق في استثمار ما يتضمنه من عنصر قصصي وصوري وإيقـاعي ولفظي (في صعيد جزئي فحسب) . . ومع ذلك ، فإنّ أمثلة هذه الإفادة لم تتوفّـر إلاّ في نطاق محدود لسبب واضح هو : أنّ التمثُّل الفني يتطلب زمناً طويلاً من التجـارب نلحظ آثاره في الأجيـال اللاحقـة لعصر النبي (ص) ، . . . أمّا أن يحـدث ذلك في سنـوات معدودة فأمر غير ممكن بطبيعة الحال . يضاف إلى ذلك : أنّ انشغـال المجتمع الجـديد بـأحداث الـرسالـة (وفي مقدمتهـا : المعارك العسكـرية والسيـاسية والاجتـماعية أيضـاً) ، هـذا

الانشغال يحتجز الأُدباء من العناية بالصياغة الفنية كما هو واضح .

أمّا الأدب النبوي فإنّه يجسِّد حلقة وصل بين إفادته من القرآن الكريم وبين إفادة الشعراء والخطباء من الأدب النبوي (والأدب القرآني بطبيعة الحال) . لذلك جاءت (الخطابة) و(الرسالة) أوضح نموذجين يجسِّدان إفادتهما من الأدب النبوي الذي : سنّ قواعد خاصة في الخطبة والرسالة من حيث افتتاحهما بالتحميدات مثلاً ، وبالاقتباسات القرآنية ونحو ذلك ، مضافاً إلى الشعر الذي أفاد بدوره منهما : لغة ومضموناً كما سنرى .

بعامة ، يمكن القول أنّ الإفادة من القرآن الكريم تمثّلت في الاقتباس والتضمين فكرياً ، وفنياً ، كما تمثّلت ـ بالنسبة للأدب النبوي ـ في وضوح اللغة والبناء الفني للخطبة أو الرسالة وغيرهما ، فضلاً عن الأفكار الإسلامية التي فصّل الحديث عنها (ص) . . . إلاّ أنّه ذلك كلّه يتمّ نسبياً وليس بالنحو الملحوظ للأسباب التي عرضنا لها : مع ملاحظة أنّ الإمام علياً (ع) يظل : الشخصية الأدبية التي انفردت في هذه الحِقبة بالإفادة من ذلك نظراً لملازمته للنبي (ص) وتأديبه إياه بما أدّبه به الله تعالى حيث انعكس ذلك في أضخم أدب عرفه تأريخ الفكر على نحو ما تعرض له في عصر الإمام علي (ع) . . . .

المهم ، أن نبدأ الآن بعرض الخارطة الأدبية لهذا العصر الذي يبدأ مع إعلان الرسالة ، وينتهي بوفاته (ص) ، حيث يمكن تقسيمه إلى مراحل أربع هي : مرحلة مكة ، مرحلة المدينة ، مرحلة فتح مكة ، مرحلة التوديع (وتشمل حادثتي : الغدير ووفاته (ص)) حيث تحرّك الأدب ، وسجّل فاعليته في هذه المراحل الأربع بنحو سجّل الأدب فيه : سمات متميزة تطبع كل مرحلة بطابع خاص ، نبدأ بعرضه الآن :

مرحلة مكـــــة

أشرنا ـ في مقدمة هذا الفصل ـ إلى أنّ الرسالة بدأت مستخفية ثلاث سنوات ، ثم أعلن عنها عندما خاطب القرآن النبي (ص)﴿ **قم فأنذر وربّك فكبّر** . . . ﴾ ثم أمره أن يبدأ ذلك بعشيرته : ﴿ **وأنذر عشيرتك الأقربين** . . . ﴾ ، وبدأ فعلاً بذلك ،

فجمع نحواً من « ٤٠ » رجلاً منهم وخطب بهم في جلسة خاصة ، ثم كرر ذلك في حشد عام بعد أن تسرّبت أنباء الرسالة . . . ولا بد أن يجابه النبي (ص) في هذه المرحلة معارضة شديدة (من قريش خاصة) إلّا أنّ الإيمان بالرسالة يبدأ مع علي (ع) وخديجة (ع) ومولاه (ص) ، . . . و . . . ويبدأ عمّه (أبو طالب) بمؤازرته وحثّ الأقربين على ذلك ، . . . وتأخذ الحركة والإيمان بها بالإتّساع : لكن على خوف وإرهاب تمارسه قريش ضدّ المنتسبين (ومنهم : الموالي) ، . . . بيد أنّ (أبا طالب) ـ وهو يحتل موقعاً اجتماعياً متميزاً في مكة ـ حينما يبدأ بمؤازرة الرسالة ، سوف تهابه قريش بطبيعة الحال : فلا تملك حيلة ولا قوة في صدّ محمد (ص) عن متابعة الرسالة التي بدأت تنتشر تدريجاً . . . وكانت مؤازرة أبي طالب لا تنحصر في مجابهة المشركين حركياً وقولياً ، بل واكبتها مؤازرة أدبية هي : صياغة الشعر . ويمكن القول بأنّ خارطة الشعر في هذه المرحلة تكاد تنحصر في النتاج الذي قدّمه أبو طالب حيث لم يدخل الإسلام بعد في قلوب الشعراء أو الخطباء الجاهليين ، بل دخل إليها في المرحلة الثانية : مرحلة المدينة والمراحل التي تلتها . . .

أمّا مرحلة مكة فإنّ أبا طالب يظل هو الشاعر الوحيد الذي استخدم سلاح الشعر في مؤازرة الرسالة ومجابهة العدو ، حتى أنّ نتاجه بدأ يغزر إلى الدرجة التي يمكن أن يقال بأن النشاط الشعري ينحصر في شخصه من هذه المرحلة الخطيرة من حركة الإسلام .

لقد أشاد بشخصية الرسول (ص) من حيث أضطلاعه بمهمة الرسالة :

لقد أكرم الله النبي محمداً ... فأكرم خلق الله في الناس أحمد
وشقّ له من اسمه بتجلة ... فذو العرش محمود ، وهذا محمد[٥٥]

وأشاد به أيضاً : من حيث سمته الشخصية :

وأبيض يستسقي الغمام بوجهه ... ثُمال اليتامى ، عصمة للأرامل
يطيف به الهلان من آل هاشم ... فهم عنده في نعمة وفواضل[٥٦]

---

(٥٥) شرح نهج البلاغة : ابن أبي الحديد ، منشورات مكتبة المرعشي ، ج ١٤ ، ص ٧٨ .

(٥٦) ديوان أبي طالب : جمع العبدي ، منشورات نينوى ، ص ٦ .

وأشاد به : حاثاً على استمراريته في نشر الرسالة :

لا يمنعنّك من حق تقوم به ‌ ‌ ‌ أيد تصول ولا سلق بأصوات
فإن كفّك كفّي إن بليت بهم ‌ ‌ ‌ ودون نفسك نفسي في الملمّات(٥٧)

كما حثّ أبناءه وأخاه على نصرة النبي (ص) :

فقد سرني إذ قلت إنّك مؤمن ‌ ‌ ‌ فكن لرسول الله في الله ناصرا(٥٨)

وقد انفعل بسائر المواقف العدوانية التي صدرت عن قريش حيال محمد (ص) والرسالة :

أرقت وقد تصوبت النجوم ‌ ‌ ‌ وبت ولا تسالمك الهموم
لظلم عشيرة ظلموا وعقّوا ‌ ‌ ‌ وغب عقوقهم لهم وخيم(٥٩)

وأعلن عن دفاعه بهذه اللغة :

والله لن يصلوا إليك بجمعهم ‌ ‌ ‌ حتى أوسّد في التراب دفينا
فانفذ لأمرك ما عليك مخافة ‌ ‌ ‌ وابشر وقرّ بذاك منه عيونا(٦٠)

وهدّد متوعداً ، وملوّحاً بصحيفة المقاطعة التي حاصرت محمداً (ص) والهاشميين :

ولا تتبعوا أمر الغواة وتقطعوا ‌ ‌ ‌ أواصرنا بعد المودة والقرب
وتستجلبوا حرباً عواناً وربما ‌ ‌ ‌ أمرّ على من ذاقه : حلب الحرب(٦١)

وقوله أيضاً :

وإلّا فإنّي ـ إذا ـ خائف ‌ ‌ ‌ بوائق في داركم تلتقي

---

(٥٧) شرح نهج البلاغة :
(٥٨) نفسه : ص ٧٦٩ .
(٥٩) ديوان أبي طالب : ص ٢٨ .
(٦٠) نفس المصدر : ص ١٢ .
(٦١) شرح نهج البلاغة ص .

كما ذاق مَن كان من قبلكم ثمود وعاد وماذا بقي[٦٢]

* * *

فنيـاً

بالرغم من أنّ مؤرّخ الأدب يتوقع ـ كما سوف نلحظ ذلك في نتاج المراحل اللاحقه ـ أنّ الشعر في مثل هذه المرحلة لا بد أن يتسم : بعدم النضج ، بالركاكة : لفظياً وتركيبياً ، بالنضوب من حيث العنصر الصوري ، نظراً لعدم سماح الظروف الملتهبة بمراعاة الصياغة الفنية ، لكن : بالنسبة إلى هذا الشاعر يلاحظ ـ وهذا ما يلفت النظر ـ أنّ النتاج المأثور عنه (ومنه : النماذج أعلاه) يتسم بصياغة محكمة : لغة وصورة . . . . فمن حيث :

اللغــــة

نجد أنّ العبارة تتسم بالطوابع التالية : الأُلفة ، الوضوح ، الإشراق اللفظي ، نعومة الجرس ، إحكام العبارة ومتانتها .

وهذه هي أهم خصائص اللّغة الشعرية . وأمّا من حيث :

الصــــورة

نجد أنّ التركيب الصوري بنمطيه : المباشر وغير المباشر يأخذ حجماً معتدلاً ، فلا يَحشد النص بعنصر الصورة ولا يُخليه من هذا العنصر ، بل يستخدمه وسطاً . . . ففي مجال الصورة غير المباشرة (أي التي تعتمد الاستعارة أو التمثيل أو التضمين الخ) نجد نماذج من نحو :

وأبيض يستسقي الغمام بوجهه ثُمال اليتامى عصمة للأرامل

حيث يتضمن هذا البيت صورة « استعارية » ، وصورة « تمثيلية » في شطره

---

(٦٢) ديوان أبي طالب : ص ١٣ .

الأول ، وصورتين تمثيليتين في الشطر الآخر . . . الصورة التمثيلية (أبيض) ، الصورة الاستعارية (يستسقى الغمام) ، الصورتان التمثيليتان (ثُمال اليتامى) (عصمة للأرامل) . . . وجميع هذه الصورة تنتسب إلى ما هو مألوف من الخبرات التي يحياها الإنسان (أبيض) استسقاء ، عصمة . . .) ، حتى أنّ النبي (ص) ثمّن ـ هذا البيت ـ في أكثر من موقف : كما تشير إلى ذلك النصوص المؤرّخة . . . والمهم ، أنّ « الصوت » (جرس العبارة) قد اقترن « بالصورة » بنحو يتحسسه المتلقِّي بوضوح ، فالوجه والاستسقاء (يتقابلان) لوناً وعطاء بحيث يحققان الإشباع النفسي والمادي لدى المتلقِّي ، وهذا ما يُجسِّد الإثارة الفنية الممتعة . . . . كما أنّ عنصر (التضمين) يحقق مزيداً من الإثارة عندما نلحظ استخدامه في النموذج الأخير الذي قدّمناه :

كما ذاق مَن كان من قبلكم ثمود وعاد وماذا بقي

حيث إنّ التضمين لقصص عاد وثمود وارتباط ذلك بطبيعة المناخ الاجتماعي الذي تحياه الرسالة ، أي : موقف المشركين (قريش بخاصة) من الإسلام ، وتهديدهم بالمصائر التي لحقت المجتمعات البائدة المشار إليها ، . . كل ذلك ، يشكِّل عنصراً إثارياً في صياغة النص مما يعمِّق من تذوّق المتلقِّي ويمنح النص سمة « الجمال » التي تميز العبارة الأدبية عن سواها كما هو واضح .

* * *

أبو طالب والنثر

بالرغم من أنّ أبا طالب قد عُرِف بكونه شاعراً متميزاً : قد ثمّنه النبي (ص) ، كما ثمّنه أهل البيت عليهم السلام ، وأوصوا بحفظ شعره : نظراً لتضمنه الإشادة بالنبي وبالإسلام فضلاً عن انطوائه على قيم فنية ناضجة بالقياس إلى الهبوط الفني للشعر بعامة في مرحلة صدر الإسلام ، . . . .

أقول : بالرغم من شخصية أبي طالب الشعرية ، فإنّه قد توفّر على الصياغة النثرية أيضاً ، إلاّ أنّ ذلك يظل في نطاق ثانوي تُمليه المناسبة ، وهذا من نحو ما لحظنا من خطبته في تزويج النبي (ص) قبل الرسالة . . . وأمّا بعد الرسالة ، فإنّ الشعر يظل

هو السلاح الذي استخدمه أبو طالب أساساً ، . . . لكنه أيضاً قد استخدم النثر في سياقات خاصة كما قلنا ، . . . ومن ذلك مثلاً : ما ودع به حياته الحافلة بمواقف الخير ، حيث جمع عند وفاته وجوه القرشيين ، وأوصاهم بما يلي :

(يا معشر قريش : أنتم صفوة الله من خلقه وقلب العرب فيكم السيد المطاع وفيكم المقدام الشجاع الواسع الباع ، واعلموا أنّكم لم تتركوا للعرب في المآثر نصيباً إلاّ أحرزتموه ، ولا شرفاً إلاّ أدركتموه . . . وإنّي أوصيكم بتعظيم هذه البُنية فإنّ فيها مرضاة للرب ، وقواماً للمعاش وثباتاً للوطأة ، صِلُوا أرحامكم فإنّ في صِلة الرحم منسأة في الأجل وزيادة في العَدَد . . . وعليكم بصدق الحديث وأداء الأمانة فإنّ فيهما محبة في الخاص ومكرمة في العام . وإنّي أوصيكم بمحمد خيراً ، فإنّه الأمين في قريش ، والصديق في العرب وهو الجامع لكل ما أوصيتكم به . . . وأيم الله كأنّي أنظر إلى صعاليك العرب وأهل الأطراف والمستضعفين من الناس قد أجابوا دعوته وصدَّقوا كلمته وعظَّموا أمره فخاض بهم غمرات الموت وصارت رؤساء قريش وصناديدها أذناباً ودورها خراباً وضعفاؤُها أرباباً . . . يا معشر قريش : كونوا له ولاة ولحزبه حماة ، والله لا يسلك أحد سبيله إلاّ رشد ، ولا يأخذ بهديه أحد إلاّ سعد ، ولو كان لنفسي مدة وفي أجلي تأخير ، لكفَفْت عنه الهزاهز ولدفعت عنه الدواهي)(٦٣) .

فالملاحَظ أنّ أبا طالب ـ في ختام هذه التوصية ـ قد أكد موقفه المناصر : عملياً وشعرياً ، فيكون بذلك قد قدّم دعمه نثرياً أيضاً . . .

والمهم ، أنّ هذا النص النثري قد حُفِل ـ فكرياً ـ بموقف يجمع بين الصدور عن أفكار لا تزال تنتظر الزمن ليحولها إلى توصيات إسلامية لم تترجَم عملياً إلاّ في المرحلة الثانية (مرحلة المدينة) حيث إنّ توصيته بالكعبة مثلاً وتلميحه بالمآثر والشجاعة وغيرها : تظل امتداداً للمواقف السابقة على الإسلام (حيث لم تتبلور بعد مفهومات الإسلام عن الكعبة وطريقة التعامل في ذلك ، كما لم تتبلور بعد : مفهومات الإسلام أخلاقياً ، بقدر ما كانت الإشادة بالمآثر والقبيلة هي المسيطرة على أذهان الناس ، لكن

(٦٣) جمهرة الخطب : ج ١ ، ص ١٦١ ، ١٦٢ .

ما عدا ذلك نجد أنّ الأفكار الإسلامية التي نثرها محمد (ص) خلال هذه المدة (وهي قرابة ثمانية أعوام ـ عند وفاة أبي طالب) قد تسللت إلى هذه التوصية مثل إشارته إلى أنّ صِلة الرحم تزيد في الأجل ، ونحو ذلك ، . . . فضلاً عن أنّ توقعه لانتشار الإسلام وخضوع الجزيرة وأطرافها إلى رسالة الإسلام : يجسِّد مدى علاقته بمحمد (ص) وتبشيره لأبي طالب بالنصر الذي لوّح به في هذه التوصية . . .

النثر الأدبي

المناخ الاجتماعي لهذه الفترة لم يسمح ببروز الخطابة لدى الآخرين ، إلاّ في نطاق الوفود على النبي (ص) ، أو الدعوة إلى الرسالة الجديدة ، أو الحثّ على معركة ، أو الاستجابة لها ونحو ذلك مما نلحظه في المراحل اللاحقة (مرحلة المدينة) ، ثم مرحلة الفتح وما بعده بخاصة .

وفي ضوء هذه الحقيقة ، يمكن العثور على أكثر من « خطبة » أو « كلمة » تلقيها شخصيات معروفة : على قومها أو على حشد ، تدعوهم إلى الإيمان بالرسالة الجديدة . . . ولعلّ الخطبة المنسوبة إلى أكثم بن صيفي ـ أحد خطباء الجاهلية ـ تجسِّد نموذجاً لهذا النمط من الكلام ، حيث خطب فيهم ـ بعد أن بعث ابنه ليستطلع خبر محمد (ص) :

(يا بني تميم : لا تحضروني سفيهاً ، فإنّه من يسمع يخل ، إنّ السفيه يوهن من فوقه ويثبت من دونه ، لا خير فيمن لا عقل له ، كبُرت سني ودخلتني ذلة ، فإن رأيتم مني حسناً فاقبلوه ، وإن رأيتم مني غير ذلك فقوموني : استقم ، أنّ ابني شافه هذا الرجل مشافهة ، وآتاني بخبره ، وكتابه يأمر فيه بالمعروف وينهي عن المنكر ، ويأخذ فيه بمحاسن الأخلاق ، ويدعو إلى توحيد الله تعالى ، وخلع الأوثان وترك الحلف بالنيران ، وقد عرف ذوو الرأي منكم أنّ الفضل فيما يدعو إليه ، وأنّ الرأي ترك ما ينهي عنه . إنّ أحقّ الناس بمعونة محمد (ص) ومساعدته على أمره أنتم . . . إنّي أرى أمراً لا يجتنبه عزيزٌ إلاّ ذلّ ، ولا يلزمه ذليل إلاّ عزّ ، إنّ الأول لم يدع للآخر شيئاً ، وهذا أمر له ما بعده ، مَن سبق إليه غمر المعالي واقتدَى به التالي ، والعزيمة حزم ، والاختلاف

عجز)[٦٤] .

طبيعياً ، لا نتوقع من الخطيب المشار إليه أن يعي الإسلام بمثل ما يعيه علي (ع) أو خديجة أو أبو طالب أو سلمان أو عمّار أو أبو ذرّ بقدر ما نتوقّع أن تطفر على لسانه رواسب من البيئة التي يحياها من نحو طلب المعاني والحزم والعزم الخ ، بخاصة أنّه لم يلتق محمداً (ص) ، ولكن حسبه : أن يبارك توحيد الله ، وخلع الأوثان ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر . . .

بالمقابل ، نجد أنّ أبا ذر ـ على سبيل المثال ـ ما أن يسمع بخبر محمد (ص) حتى يسرع إلى مكة ، وما أن يلتقيه حتى يُسلِم ، وما أن يخرج منه حتى يتوجه إلى المسجد الحرام هاتفاً (أشهد أن لا إله إلاّ الله ، وأنّ محمداً عبده ورسوله) داعياً الناس إلى الإسلام ، وما أن يمضي إلى قبيلته حتى يحثّهم على ذلك ، وما أن يقيم في قريته التي تمرّ عليها قوافل قريش حتى يوصل إليها : الشهادتين ويرغمها على ذلك . . .[٦٥] .

والحق : أنّ أيّة ظاهرة تقترن بتغير اجتماعي جذري ، لا بدّ أن يطبعها شيء من التلكُّؤ في الاستجابة ، وأن تَتخلل الاستجابة بعض الرواسب من الثقافة الموروثة ، لذلك ، لا نتوقع صدور أدب نثري (خطابي) يستجمع سمات النضج الفكري أو الفني إلاّ في نطاق نادر ، بقدر ما يظل التأرجح بين القيم الموروثة وقيم الإسلام هو النتاج الذي صدر من هذا العنصر الذي نؤرّخ له ، حتى إنّنا لنجد أنّ محمداً (ص) نفسه يضطرّ إلى أن يتعامل مع مجتمعه الجديد بلغة تتناسب وهذا الطابع المتأرجح لدى غالبية الجمهور .

طبيعياً ، هناك نماذج بلغت مرحلة النضج الفكري ، تقابلها نماذج لم يدخل الإيمان في قلوبها جذرياً ، ثم نماذج تملك الاستعداد لتقبل الرسالة الجديدة . . . كل أولئك نجده منعكساً في طبيعة المواقف التي سجلها المؤرخون حيال هذا الشخص أو ذاك أو حيال هذه العشيرة أو تلك ، أو هذه المدينة أو الحيّ أو ذاك : من خلال الوفود التي أقبلت إلى النبي : بخاصة بعد مرحلة فتح مكة ، فيما سنتحدث عنه في حينه .

---

(٦٤) نفس المصدر : ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

(٦٥) سيرة المصطفى : هاشم معروف الحسني ، دار العلم ، بيروت ، ص ٣٨ ، ٤٠ .

٢ ـ مرحلـة المدينـــة

عنـدما ينتقـل الرسـول (ص) إلى المـدينـة ، تبـدأ مـرحلة جـديـدة من التحـرك الإسلامي فيؤمن بالرسالة جمهور كبير من الناس بضمنهم الأدباء وفيهم كبار الشعـراء في الجـاهلية ويبـدأون بمناصرة الـرسالـة وتسجيل معـاركها ، وفي مقـدمتهم : « حسان بن ثـابت » ، « وكعب بن مـالـك وإبن رواحـة » وسـواهم ، حيث يبـدأ شعـرهم بتمثّـل الإسلام وبالردّ على أعدائهم ، وبرصد حوادثـه والتسجيل لمعـاركه التي خـاضها في بـدر وأُحُد والخندق و. . . . الـخ . مضافـاً إلى تسجيلهم الانطبـاعات التي تـركتها الـرسالـة فيهم : من فرح بها ، وإيمان باليوم الآخر ، ورصد لمفهوم التوحيد ، وذكـر لصفات الله تعالى . . . الخ بالنحو الذي سنلحظه لسائر المراحل أيضاً .

ولعلّ أبرز ظاهرة أدبية عرفتها هذه المرحلة هي :

شعـر المعارك ، بمـا واكبهـا من ظهـور أشكـال وتقنيـات لا بـدّ لمؤرّخ الأدب من عرضها في هذا الميدان . . . فهناك :

أولاً ـ نجد أنّ كل معـركة مثـل بدر ، أحـد الخ قـد اقترنت بـاهتمام الشعـراء ، بحيث سجلوا تفصيلاتها وكل ما واكبها من أحداث .

ثانياً ـ نجد أنّ هذا الشعر يقترن بما يمكن تسميته بشعر المساجـلات الحربيـة حيث يسجل الإسلاميـون بطولـة مقاتليهم ، ثم يـردّ عليهم الأعداء بقصيـدة مماثلة في الـوزن والتقفية أو غير مماثلة ، أو على العكس : يسجـل الأعداء معـاركهم ثم يردّ الإسـلاميون عليهم .

ثالثاً ـ تقترن كل معركة بشعر (الرجز) ، حيث يرتجـز المقاتلون أنفسهم أبيـاتاً أو أشـطراً شعريـة يرتجلونها عنـد بروزهم في سـاحة القتـال ، وحيث تقترن هـذه الأراجيز بنفس الطابع الذي ذكرناه عن شعر المساجلات ، فيردّ كل مقاتل على الآخر يرجز ممـاثل في التقفية أو غير مماثل .

هذه الظواهر ـ كما قلنا ـ تشكّل الخارطة الأدبية لهذه المـرحلة ، بحيث يمكن القول أنّ مادة الأدب تكاد تنحصر في هـذا النشاط الشعـري ، وإنّ أسماء معيّنـة برزت بـوجه

خاص في تمثيلها لهذا النشاط ، ويأتي في مقدمتها اسم (حسان بن ثابت) و(كعب بن مالك) ثم (ابن رواحة) . . .

ففي معركة بدر نجد حساناً يقول في قصيدة :

لقد علمَتْ قريش يوم بدر غداة الأسر والقتل الشديد(٦٦)

وفي قصيدة ثانية :

لعمرك ما حامت فوارس مالك وأشياعهم يوم التقينا على بدر(٦٧)

وفي قصيدة ثالثة :

نجّى حكيماً يوم بدر شدّه كنجاء مهر من نبات الأعوج(٦٨)

وفي قصيدة رابعة :

سمونا يوم بدر بالعوالي صراع ما تضعضعنا الحتوف(٦٩)

ونجد كعباً يقول في قصيدة :

قضى يوم بدر أن نلاقي معشراً بغوا وسبيل البغي بالناس جائر(٧٠)

وفي قصيدة ثانية :

فما ظفرت فوارسكم ببدر وما رجعوا إليكم بالسواء(٧١)

وفي قصيدة ثالثة يقول عن معركة بني النضير :

فتلك بنو النضير بدار سوء أبارهم بما اجترم المبير(٧٢)

---

(٦٦) السيرة النبوية : ج ٣ ، ص ١٩ .
(٦٧) نفس المصدر : ص ٢٢ .
(٦٨) نفسه : ص ٢٣ .
(٦٩) نفسه : ص ٢٤ .
(٧٠) نفسه : ص ١٥ .
(٧١) نفسه : ص ٢٧ .
(٧٢) نفسه : ص ٢٠٩ .

وفي قصيدة رابعة يقول عن معركة الخندق أو الأحزاب :

لقد علم الأحزاب حين تألّبوا عليناوراموا ديننا ما نوادع

ونجد (ابن رواحة) يؤرّخ لمعركة مؤتة التي استشهد فيها ، مسجلاً مشاركته في هذه المعركة ، حيث ذكر توديعه للنبي (ص) :

خلف السلام على امرىء ودّعته في النخل خير مشيع وخليل(٧٣)

كما سجل تصميمه على المقاتلة (حيث أسند إليه حمل اللواء بعد مقتل زيد وجعفر) :

فلا ولا أبي مآب لنأتينها وإن كانت بها عرب وروم(٧٤)

كما تنبأ باستشهاده قائلاً :

حتى يقال إذا مرّوا على جدثي أرشده الله من غاز وقد رشدا(٧٥)

* * *

ويلاحظ أن تسجيل المعارك لم يقتصر على رصد ما هو كبير منها بل تناول حتى المعارك الصغيرة ومنها مثلاً : معركة الرجيع التي لم تتجاوز أنفاراً معدودين غُدِر بهم ، فاستتبع تسجيلاً لهذه الحادثة ، حتى أنّ (حسان بن ثابت) وردت له ما يقارب من عشرة نصوص أومقطوعات شعرية في هذا الصدد من نحو :

إن سرك الغدر صرفا لا مزاج له فات الرجيع فسل عن دار لحيان
قوم تواصوا بأكل الجار بينهم فالكلب والقرد والإنسان مثلان
لو ينطق التيس قوماً قام يخطبهم وكان ذا شرف فيهم وذا شان(٧٦)

* * *

(٧٣) نفسه : ج ٤، ص ١٦ .
(٧٤) نفسه : ص ١٨ .
(٧٥) نفسه : ص ١٦ .
(٧٦) نفس المصدر ج ٣ ، ص ١٨٩ .

يـا عين جـودي بدمـع منك منسكب وابكي خبيبـاً مع الفتيـان لم يؤب[٧٧]

* * *

مـا بـال عينيـك لا تـرقى مــدامعهـا سحا على الصدر مثل اللؤلؤ القلق[٧٨]

* * *

هم قتلوا يــوم الــرجيـع بـن حـرة أخــافــقــة في ودّه وصــفــاء[٧٩]

* * *

هــم غــروا بــذمتـهـم خـبـيـبـاً فبئس العهـد عهـدهم الكـذوب[٨٠]

إنّ ما يعنينا من هذا أن نشير إلى أنّ كـل معركـة ـ كبيرة كـانت أو صغيرة اقـترنت بتسجيل الشعر بالنحو الذي لحظناه مما يعني أنّ التغـير الاجتماعي الـذي شهدتـه المرحلة الجديدة قد اكتسب أهميته الضخمة بحيث إنّ مناخ القتال في سبيل الله هو الطابـع الذي وسم هذه المرحلة .

بيد أنّ ما ينبغي أن نعرض له هو : أنّ نَتبينّ (القيم الفكرية) التي صـاحبت هذا اللون من النشاط الأدبي ، ثم : نتبّين القيم (الفنية) له .

القيـم الفكريـــة

الملاحَظ أنّ القيم الفكرية التي صاحبت هذا النشاط الأدبي تتميز بكونها :

١ ـ **تسجيلاً لعمليات بطولية** وهي شجاعة الفارس مثلاً ، . . .

يقول حســان :

لـقــد عـلمــت قــريش يــوم بــدر غــداة الأسر والـقـتــل الـشــديــد
بــأنّــا حــين تـشـتـجــر الـعــوالي حمــاة الحــرب يــوم أبي الــولــيــد

---

(٧٧) نفسه : ص ١٨٦ .
(٧٨) نفسه : ص ١٨٦ .
(٧٩) نفسه : ص ١٩١ .
(٨٠) نفسه : ص ١٩٢ .

قتلنا ابني ربيعة يوم سارا إلينا في مضاعفة الحديد
وفرّ بها حكيم يوم جالت بنو النجار تخطر كالأسود[٨١]

إنّ هذا النص يشتمل على تسجيل البطولة في ظواهر مثل : القتل ، الأسر ، ومنها : إبراز الشجاعة والاستعداد في المقاتلة (حماة الحرب) . وتشتمل على سمة أخرى هي :

٢ ـ **الفخر النسبي** : وهو ظاهرة ملحوظة يحياها العصر من حيث كونه لا يزال مشدوداً إلى قيم قبلية تشير إلى (القبيلة) و(الآل) و (النسب) بعامة .

طبيعياً ، أنّ الفخر النسبي يظل سلوكاً متأرجحاً بين ما هو إيجابي وما هو سلبي ، فالإيجابي منه : أن يكون الفخر واقعياً ـ كما أشار أهل البيت (ع) إلى ذلك حيث أوضحوا بأنّه ليس من التعصُّب مثلاً أن يحب الإنسان خيار قومه ، ولكن التعصّب هو أن يرى الإنسان شرار قومه خيراً من خيار قوم آخرين . . وحينئذٍ أنّ إشادة الشاعر بهذه القبيلة أو تلك لا غُبار عليها ما دام يتحدث عن بطولتها واقعياً . . . بل أنّ النبي (ص) وأهل البيت (ع) طالما استثمروا هذا الجانب فشجعوا الجمهور على المقاتلة أو كسب التأييد من خلال مخاطبتهم بأنسابهم . . . إنّ هذا لا يعني أنّهم (ع) أقروا هذا الجانب بقدر ما يعني أنّهم وجدوا أنّ الفخر بالنسب يشكل تراثاً اجتماعياً ليس من المصلحة الوقوف حِياله ، بل لا بدّ من مجاملة هذا التراث ، والتخلّص منه بنحو تدريجي ، . . . ولذلك لم ينكروه ـ في نطاق المعارك على الأقل ـ حيث تتطلب تفجيراً عاطفياً من جانب ويتطلب مخاطبة الأعداء من خلال عقلياتهم من جانب آخر . . . فالملاحظ أنّ الأعداء الجاهليين كانوا يتشبثون بهذه القيم ، حتى أنّ شعراء هم كانوا عبر ردّهم على الشعراء الإسلاميين ـ يقرّون ببطولة الهاشميين مثلاً ، وينكرون على حسان أو مالك أو غيرهم بأنّ القتلى المشركين لم يتم على يد من ينتسب إليهم الشعراء الإسلاميون ، بل تمّ على يد أكفاء مثل علي (ع) أو حمزة أو سواهما من الهاشميين ، بل بلغ الأمر أن لا يبكوا على قتلاهم مثلاً إذا كان القتل قد تمّ على يد الأكفاء مثل علي (ع) . . . وهذا يعني أنّ (الإحساس بالنسب) يلعب دوراً كبيراً في تكييف المعارك وتحميلها بُعداً خاصاً له

(٨١) نفسه : ص ١٩ ، ٢٠ .

أهميته في الحياة الاجتماعية لذلك العصر ، وهذا أمر يفسّر لنا سبب الصمت الشرعي أو التحفّظ الشرعي حيال ظاهرة الفخر بالأنساب ، وجعلها : من ثَم مستثمرة لصالح المعارك الإسلامية ، وما عدا ذلك فإنّ التحفُّظ حيال هذه الظاهرة هو الملاحظ في سلوك أهل البيت (ع) ، حتى إنّنا نجد أنّه (ص) قد عقّب على بعض المواقف على هذه الظاهرة : من نحو ما ينقل الرواة من أنّ كعب بن مالك عندما أنشده إحدى قصائده التي كان يردّ بها على شعراء المشركين حيث جاء فيها :

مجالدنا عن أصلنا كل فخمة   مذربة فيها القوانس تلمع[٨٢]

حيث قال رسول الله (ص) : « أيصلح أن تقول : مجالدنا عن ديننا فقال كعب : نعم ، فقال رسول الله (ص) : فهو أحسن ، فقال كعب : « مجالدنا عن ديننا » .

إنّ هذا النص ـ بالرغم من كونه يتحدث عن « الأصل » مقابل « الدين » وليس عن مجرد الفخر بالأنساب واقعياً ـ يكشف عن جانبين ، أولهما : أنّ النبي (ص) كان يعنيه أن يركِّز الشاعر على مفهوم (الدين) بدلاً من مفهوم (الأصل) ، وثانيهما : أنّ أُسلوبه (ص) لم يكن على نحو الإنكار بل قال له : « هل يصلح استبدال الأصل بالدين » . وعندما أجابه كعب بإمكان ذلك ، قال له النبي (ص) حينئذٍ : (هذا أحسن) . وهذا الأُسلوب يكشف عن أنّ النبي (ص) لم يَرِدْ حمل الجمهور في تلكم المرحلة على إلزامهم بترك الفخر النسبي ، بل أقرّه بنحو من التحفظ الذي لحظناه في اقتراحه بتبديل كلمة مكان أخرى وكونها أحسن من سابقتها .

٣ ـ **الفرز العبادي** : ونعني به أنّ الشاعر الإسلامي سجل قيماً لها أهميتها الكبيرة عبر رصده لهذه المعارك ، وهي :

ملاحظة الفارق بين معركة يخوضها مسلم وأخرى يخوضها كافر . . مثل قول كعب في معركة (أُحد) :

جالوا وجلنا فما فاؤوا وما رجعوا   ونحن نثفنهم لم نأل في الطلب

(٨٢) نفسه : ص ١٤٠ .

ليسا سواءاً وشتى بين أمرهما حزب الإله وأهلِ الشرك والنُصب(٨٣)

٤ ـ **موضوعية القتال** : لقد انتبه الشعراء الإسلاميون أنّ المعارك الإسلامية تظل واحدة من ظواهر (الامتحان أو الاختبار) العبادِي ، حيث إنّ النصر أو الهزيمة ترتبطان من جانب بمدى التزام الشخصية الإسلامية بمبادىء الله تعالى ، حيث ينبغي أن لا يحملها النصر على الاعتداد بالذات ، وأن لا تحملها الهزيمة على اليأس : بل بصفتها تجربة قد تكون نتيجة لسلوك سلبي (مثل انسحاب الجنود من الموقع العسكري في جبل أحد ، حيث ترتّب على هذا الانسحاب عودة المشركين إلى ساحة المعركة) وقد تكون مجرد اختبار . . . لقد أدرك الشعراء هذا الجانب فعبّروا بموضوعية عن ذلك . . ويمكننا ملاحظة ذلك في قصيدة كعب :

كنا الأُسود وكان النمر إذ زحفوا من أن نراقب من آلٍ ولا نسب
فكم تركنا بها من سيّد بطل حامي الذمار كريم الجد والحسب
فينا الرسول شهاب ثم يتبعه نور مضيء له فضل على الشهُب
. . . .
بدا لنا فاتّبعناه نصدّقه وكذّبوه فكنا أسعد العرب
جالوا وجلنا فما فاؤوا وما رجعوا ونحن نثفنهم لم نألُ في الطلب
ليسا سواء وشتى بين أمرهما حزب الإله وأهل الشرك والنصب(٨٤)

فالشاعر هنا يبدو موضوعياً في قوله : جالوا وجلنا ، كما أنّه يعوض عن الخسائر البشرية في هذه المعركة بالإشادة بمبادىء الله تعالى مشيراً إلى النبي (ص) واتّباعهم إيّاه ، وكونهم أسعد الناس بذلك . . . ثم يختم ذلك بأهمّ مبدأ فكري في هذا الميدان هو : أنّ المعيار ليس هو النصر أو الهزيمة بل المعيار هو المعركة من أجل الله حيث وازن بين (حزب الإله) و(أهل الشرك والنصب) وأنّهما لا يتماثلان : كما لحظنا .

٥ ـ **الجزاء الأُخروي** : ويترتب على المعيار المتقدم أن يكون هدف المعركة هو

(٨٣) نفسه : ص ١٧٠ .
(٨٤) نفس المصدر : ص ١٧٠ .

كسب رضا الله سبحانه وتعالى ، ثم بما يترتب عليه من الجزاء الأُخروي . . . وقد ركّز الشعراء الإسلاميون على هذا الجانب مشيرين إلى المصائر الإيجابية التي ينتهي إليها الشهداء (وهي : الجنة) والمصائر التي ينتهي إليها الكافرون (وهي النار) ، مثل قول كعب في رثائه لحمزة (ع) :

فأتاك فلّ المشركين كأنّه   والخيل تثفنهم نعام شرّد
شتان من هو في جهنم ثاوياً   أبداً ومن هو في الجنان مخلّد(٨٥)

وقوله أيضاً :

عليك سلام ربّك في جنان   يخالطها نعيم لا يزول(٨٦)

وقوله أيضاً :

لأنّا عبدنا الله لم نرج غيره   رجاء الجنان إذ أتانا زعيمها(٨٧)

وقول حسان :

فكم قد قتلنا من كريم مرزيء   له حسب في قومه نابه الذكر
تركناهم للعاويات ينبنهم   ويصلون ناراً بعد حامية القعر(٨٨)

٦ ـ **من أجل الإسلام** : ويلاحظ : أنّ التمجيد من أجل الإسلام فحسب : يأخذ مجاله في الشعراء أيضاً ، مثل قول كعب :

صبرنا لا نرى لله عِدلا   على ما نابنا متوكلينا
وكان لنا النبي وزير صدق   به نعلو البرية أجمعينا(٨٩)

٧ ـ **رعاية الله** : كما أنّ تسجيل ذلك من خلال الإشارة إلى رعاية الله تعالى للمعارك ، بأخذ موقعه من الشعر ، مثل قول كعب :

---

(٨٥) نفسه : ص ١٦٦ .
(٨٦) نفسه : ص ١٧١ .
(٨٧) نفسه : ص ٢٦ .
(٨٨) نفسه : ص ٢٢ .
(٨٩) نفسه : ص ٢٦٧ .

فما نخشى بحول الله قوماً وإن كثروا وأجمعت الزحوف
إذا ما ألّبوا جمعاً علينا كفانا حدّهم رب رؤوف[٩٠]

ومثل قول كعب أيضاً :

فجئنا إلى موج من البحر وصفه أحابيش منهم حاسر ومقنع
ثلاثة آلاف ونحن نصية ثلاث مئين إن كثرنا وأربع[٩١]

٨ ـ **رثاء الشهداء** : وطبيعياً أن يرثي الشعراء : شهداء المعارك الإسلامية وأن تبرز في هذا الرثاء قيم عاطفية خاصة ، وقيم عبادية عامة .

أمّا القيم العاطفية فتتمثّل في البكاء على الشهيد ، مثل قول كعب في رثاء حمزة :

ولقد هددت لفقد حمزة هدة ظلت بنات الجوف منها ترعد
ولو أنّه فجعت حراء بمثله لرأيت راسي صخرها يتبدد[٩٢]

٩ ـ **المساجلات أو الترادّ** : كما قلنا ، فإنّ تسجيل المعارك الإسلامية لم ينحصر في مجرد التعبير عن مناخ المعركة ، بل تجاوزه إلى المساجلات أو الترادّ بين شعراء الإسلام وشعراء الشرك . . . فعندما يتبجّح الشاعر المشرك بمعركة أُحد مثلاً ، ويتشفّى من قتلى المسلمين ، يتجه إليه (حسان) بالردّ فيقول :

وقل : إن يكن يوم بأُحد يعده سفيه ، فإنّ الحق سوف يشيع
فقد صابرت فيه بنو الأوس كلهم وكان لهم ذكر هناك رفيع
وحامَى بنو النجار فيه وصابروا وما كان فيهم في اللقاء جزوع
أمام رسول الله لا يخذلونه له ناصر من ربّهم وشفيع
وفوا ـ إذ كفرتم يا سخط ـ بربكم ولا يستوي عبد وفى ومضيع
فلا تذكروا قتلى وحمزة فيهم قتيل ثوى لله وهو مطيع
فإنّ جنان الخلد منزلة له وأمر الذي يقضي الأمور سريع

(٩٠) نفسه : ص ٢٣ .
(٩١) نفسه : ص ١٤١ .
(٩٢) نفسه : ص ١٦٥ .

وقتـلاكم في النـار ، أفضـل رزقهم حميم معـاً في جـوفهـا وضريـع(٩٣)

فالشاعر يضع معياراً هو (انتصار الحق) ولو لاحِقاً (فإن الحق سـوف يشيع) . ويضع معياراً هو (ممارسـة الطاعـة) بغض النظر عن النصر أو الهـزيمة أو القتـل (قتيل ثوى لله وهو مطيع) . . . هذا فضلاً عن أنّ القتل مكتوب بقضاء من الله ، وفضلاً عن أنّ المصير الأخروي هو المعيار المحدد لنصر الإنسان حيث إنّ (جنان الخلد منزلة له) : وهو حمزة ، وحيث (وقتلاكم في النار) وهم : أهل الشرك .

ونجد كعباً يردّ على مشرك بقوله :

أبلغ قـريشـاً وخـير القـول أصـدقـه والصـدق عند ذوي الألبـاب مقبـول
أن قـد قـتلنـا بـقتـلانـا سراتـكم أهـل الـلواء ففيـها يكـثر القيـل
ويـوم بـدر لـقينـاكم لـنـا مـدد فيـه مـع النصر ميكـال وجـبريـل
ان تقتـلونـا فـدين الحـق فـطرتنـا والقتـل في الحق عند الله تفضيـل(٩٤)

فالشاعر : يردّ على المشرك بأنّ هناك قتل بقتـلى (تذكـير ببدر) حيث يـلاحَظ أنّ الإشادة ببدر والتذكير ببدر يتردّد في غالبية النصوص الشعرية . وأهمية مثل هذا التذكير بما قرره النصر القرآني الكريم من أنّه إذا أصـاب المسلم قرح فقـد أصاب القـوم مثله ، كما أنّ عملية التذكير بماض يصعب على المشركين نسيانه ، بخاصة أنّهم يستهدفون الثأر من قتلاهم وحينئذٍ يكون التذكير ببدر ذا مهمة نفسية لها خطورتها دون أدنى شك . ولكن الأهم من ذلك : أنّ الشاعر يقرر في البيت الأخير مبدأ إسلامياً هو :

أن تقتـلونـا فـدين الحـق فـطرتنـا والقتـل في الحق عنـد الله تفضيـل

أي أنّ القتل في سبيل الله هو السلوك المُفضَّل الذي يستهدفه الإسلاميون وهو أمر لا يتوفّر ـ بطبيعة الحال ـ عند المشركين الذين يحـومون عـلى ما هـو دنيوي فحسب . . . وحينئذٍ يكون الشاعر الإسلامي قد انتصر (فنياً) أيضاً في هذه المعارك كما لحظنا .

* * *

(٩٣) نفسه : ص ١٥٠ ، ١٥١ .
(٩٤) نفسه : ص ١٥٥

فنيــــاً

إذا كنا قد رصدنـا الطابع العام لشعر المعارك الذي وسم هـذه المرحلة التي نؤرّخ لها : حينئذٍ فإنّ الطابع الفني لهذا النتاج ينبغي أن نعرض له أيضاً .

لا شك أنّ كلا من (حسان وكعب ورواحة) بما أنّهم برزوا شعرياً ، بنحو لافت للنظر بحيث أكثروا من النتاج وتابعوا المعارك بجميع تفصيلاتها التي أشرنا إليهـا مضافـاً إلى الماضي الفني لهم ، حينئذٍ نتـوقّع أن يتسم شعـرهم بالإحكـام الفني بالقيـاس إلى من يقول الشعر في نطاق نادر .

وبالرغم من أنّ الطابع لشعر هذه المرحلة وما بعدها يتسم بالضعف الفني لأسباب نشرحهـا فيما بعـد ، إلاّ أنّ جودة النتـاج الصادر عن هؤلاء الشعـراء ينبغي أن لا نغفـل عنها : نظراً لما قلناه من أنّ المـاضي الفني للشاعـر من جهة ، ومتـابعته للنتـاج بكثرة من جهة أخرى ، تجعل الشاعر متمكناً من الناصية الفنية للشعر .

ويمكننـا بعامـة أن نقول بـأنّ طابـع (الإحكام) الفني بـالنسبة لانتخـاب العبـارة المفـردة والمركبـة ،يَسِم نتاج هؤلاء الشعـراء . كما أنّ وضـوح العبارة هـو الطابـع الآخر الذي يَسِم هذا النتـاج . وهاتـان السمتان (الإحكـام والوضـوح) يمكن ملاحـظتهما في النصوص الشعرية التي تقدمت . . . لكن ـ في الآن ذاتـه ـ نلحظ بأنّ بعض هـذا النتاج قد طبعته الركاكة والتفكك أيضاً . والسر في ذلك أنّ طبيعة المعارك بما تتطلب من إبـراز دلالات مباشرة ومفهومة تجعل الشاعر فريسة للوقوع في اللغة المبتذلة والمفككة .

ويمكن القول بعامة ، بأنّ هناك تفاوتاً في القصيدة الواحدة : بـين إحكام العبـارة وتفككها ، وبين إشراقهـا وعتمتها ، وبـين وضوحهـا وغموضهـا . . . . فلو وقفنا عنـد إحدى قصائد (كعب) لوجدناها تبدأ بلغة معتمة وغامضة مثل :

تـظل بـه العــزل العـراميس رزحــاً ويخلو بــه غيـث السنــين فيمــرع
بــه جـيف الحسرى يـلوح صليبهـا كـما لاح كتـان التجـار المـوّضـع
بــه العــين والآرام يمشـين خـلفـة وبـيض نعـام قيضـه يـتقـلع[٩٥]

---

(٩٥) نفسه : ص ١٣٩ ، ١٦٤ .

ثم نتقدم مع القصيدة إلى وسطها فنجد لغة الوضوح فيها ، مثل :

وقــال رســول الله لمّـا بــدوا لــنــا ذروا عنكم هــول المنيات واطمعــوا
وكـونـوا كمن يشري الحيــاة تقرُّبــاً إلى مــلك يحيــا إلــيـه ويــرجــع
ولكن خــذوا أسيــافكـم وتـوكلوا عــلى الله إنّ الأمــر بــالله أجمــع

ثم نتقدم لنجد (الإشراق اللغوي) أو العبارة المقترنة بنعومة الجـرس ، تتضح في الأبيات :

فجئنــا إلى مـوج من البحـر وسـطهم أحــابـيش منهـم حـاسر ومـقـنـع
ثــلاثــة آلاف ونــحــن نــصــيـة ثــلاث مئــين إن كــثرنــا وأربــع
تهــادَى قسي الـنبــع فيـنــا وفيهـم ومــا هــو إلاّ الــيــثربيّ المــقــطع

والطابع ذاته نجده عند (حسان) أيضاً . فهو في أوائـل قصيدتـه التي يرثي فيهـا حمزة (ع) يقول عنه عبر (لغة معتمة) :

المــالىء الـشيــزي إذا أعـصـفــت غــبراء في ذي الــشــبــم المــاحــل
والــتــارك الــقــرن لــدى لــبــدة يعــثر في ذي الخرص الــذابـل[٩٦]

ولكنه في وسط القصيدة يتجه إلى لغة واضحة :

أظــلمـت الأرض لــفُـقــدانِـه واســوْدَ نــور القمــر النــاصــل
صــلّ عــلـيــه في جــنــة عــاليـة مكــرمــة الــداخـــل
كــنــا نــرى حمـزة حــرزاً لــنــا في كــل أمــر ـ نــابنــا ـ نــازل

ثم نجده في نهاية القصيدة يتجه إلى لغة (مشرقة) :

غــداة جــبريــل وزيــر لــه نعم وزيــر الـفــارس الحــامــل

* * *

(٩٦) نفسه : ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

العنصر الصـــوري

لقد اتجه شعراء هذه المرحلة ـ وهم متميزون في هـذا الفن ـ إلى العنصر الصوري (بخـاصة التشبيه والاستعـارة) : مـع تفـاوت في الاستخـدام ، حيث نجـدهم حينـاً يصدرون عن نتاج تقريري ، إخباري ، وصفي ، مباشر . . . وحيناً آخر ـ وهو الغالب في نتاجهم ـ إلى المزج بين العنصرين الصوري والتقريري .

أما المسوغ إلى العنصر التقريري ، فلأنّ طبيعة الموقف تتطلب ذلك : بخاصة إذا كان الموقف يتصل بسرد أسماء معينة تتصل بـالشهداء أو بقتـلى المشركين . . . فنجـد أنّ (حسان) في رثائه لشهداء (الرجيع) يقول :

صـلى الإلـه عـلى الـذين تتـابعـوا ... يـوم الـرجيـع فـأكـرمـوا وأُثيبـوا
رأس السريـة : مـرثـد وأمـيرهم ... وابـن البكـير إمـامهـم ، وخبيب
وابـن لـطارق ، وابن دثـنـة منهـم ... وافـاه ـ ثم ـ حمامـه المكتـوب(٩٧)

فاللغة التقريرية ، الإخبارية ، السردية : واضحة في هذا النص . إنّها تشبه أي تقـرير يكتب عن (رأس السريـة وأميرهم مرثد) (وإمـامهم ابن البكـير) ومنهم (ابن دثنة) حيث وافاه الأجـل المكتوب (فأكرمـوا وأُثيبوا) ولكن الشـاعر ذاتـه في نص آخر يقول عن نفس هذه الحادثة :

إن سرّك الغـدر صرفـاً لا مـزاج لـه ... فـأتِ الـرجيـع فسـل عن دار لحيـان
قـوم تـواصـوا بـأكـل الجـار بينهم ... فـالكلب والقـرد والإنسـان مثـلان
لـو ينـطق التيس يـومـاً قـام يخـطبهم ... وكـان ذا شرف فيهم وذا شـأن(٩٨)

فهذا النص يتحدث عن نفس القضية ، إلاّ أنّه كتب بلغـة (صوريـة) لا تقريـر فيها البتة . . . ولعلّ طبيعة الفكرة التي حام النص عليهـا (وهي هجاء القبيلة فيـما يبرع الشاعر في الهجاء الذي يخبره ويشكّل تراثاً شعرياً منذ عصر ما قبل الإسلام) . . . لعلّ ذلـك هو الـذي دفـع الشـاعـر إلى أن يُعنىٰ بـالعنصر (الصـوري) ويـبرع فيـه ، حيث

(٩٧) نفسه : ص ١٩٢ .
(٩٨) نفسه : ص ١٨٩ .

احتشدت الأبيات بعنصر (استعاري) لافت للنظر كما حفلت بالعنصر (التمثيلي) ثم بالعنصر (الفَرضَي) ، مضافاً إلى عنصر (السخرية) الذي أضفى إمتاعاً جمالياً على الصورة العامة .

ويمكننا ملاحظة تضخّم العنصر الصوري عند (كعب) أيضاً ، حتى أنّه في بعض النماذج يتابع الأبيات بصور متتالية دون أن يتخللها أي عنصر تقريري ، مثل قصيدته التي جاء فيها :

ضربناهم حتى تركنا سراتهم   كأنّهم بالقاع خشب مصرع
لدى غدوة حتى استفقنا عشية   كأنّ ذكانا حرّ نار تلفع
وراحوا سراعاً موجعين كأنّهم   جهام هراقت ماؤه الريح مقلع(٩٩)

ففي كل بيت من هذه الأبيات المتتالية : صورة تشبيهية (كأنّهم بالقاع) البيت الأوّل ، (كأن ذكانا) البيت الثاني ، (كأن جهام) البيت الثالث . وهذا يكشف بطبيعة الحال أنّ شعراء هذه المرحلة متمكنون من اللغة الشعرية بحيث يحوّلون القصيدة الشعرية إلى (نصّ) مصوّر لا تكلّف فيه : في نفس الوقت الذي يخلون فيه النصّ من العُنصر الصوري ، عندما يتطلب الموقف تسجيلاً لحقائق أو لأسماء أو لمواقف مباشرة بالنحو الذي لحظناه .

٣ ـ مرحلة فتح مكة

عندما تفتح مكة ، نواجه مرحلة ثالثة من حركة الشعر والأدب بعامة حيث إنّ الفتح وما بعده استتبع دخول الناس في دين الله أفواجاً ، وفي مقدمتهم : رجال الأدب ، حيث أقبل الشعراء أفراداً أو ضمن الوفود التي جاءت إلى مكة أو المدينة خلال حياة النبي (ص) ، لتعلن عن إسلامها .

وقد واجهت حركة الشعر مستويات ثلاثة من الناس ، منهم : من كان في صف الأعداء ممن يمارس الشعر ضد الإسلاميين مثل ابن الزبعرى ، والعباس ابن مرداس ،

(٩٩) نفسه : ص ١٤٠ ، ١٤٢ .

سواهم ممن كان يمثِّل تيار الجاهليين في معاركهم الإعلامية في بدر وأحد و. . . الخ ، ومثل مالك بن عوف الذي قاد معارك الجاهليين بعد فتح مكة ، ثم أسلم بعد الهزيمة ، . . . . ومنهم ، من كان باقياً على جاهليته مثل كعب بن زهير بن أبي سلمى الشاعر المعروف ، ودون أن يمارس نشاطاً شعرياً في صعيد المعارك العسكرية ودعمها إعلامياً بقدر ما كان موقفه تمسكاً بدين آبائه ورفضاً للدخول في دين الإسلام ، حيث يذكر الرواة أنّه أنكر ـ في مقطوعة شعرية له يردّ بها على أخيه بجير الذي دعاه إلى الإيمان برسالة الإسلام والاعتذار للنبي (ص) . . .

ومنهم من لم يعثر عنه أي موقف عدائي بقدر ما كان يحيا بمنأى عن الإسلام ومفاهيمه . . . هذه المستويات جميعاً أتيح لها أن تدخل في دين الله بعد فتح مكة مباشرة أو خلال السنتين اللتين سبقتا وفاة النبي (ص) وقد أتيح لبعض هذه الأسماء أن يكفِّر عن سيئاته الجاهلية فَيَنضَمّ إلى صف الإسلاميين ويتصدّر لواء الشعر في المعارك الإسلامية التي حدثت بعد فتح مكة مثل : حنين ، والطائف ، وسواها ، حيث يبرز اسم عباس بن مرداس (بخاصة) نشيطاً في هذا الميدان بالنحو الذي لحظناه في نشاط حسان ، وكعب ، ورواحة (في مرحلة المدينة) . مثلما ظهرت أسماء أخرى في نشاطها الشعري ومواكبتها لهذه المعارك وسواها ، بضمنهم شعراء المرحلة السابقة (حسان ، وكعب) .

وبما أنّ مهمة مؤرّخ الأدب أن يعرض (إلى جانب المستويات الفنية لهذه المرحلة حيث سنفرد لها حقلاً خاصاً فيما بعد) : مختلف المنحنيات الفكرية التي صاحبت التغير الاجتماعي الكبير بعد فتح مكة ، حينئذٍ لا بد لنا أن نعرض أولاً ردود الفعل التي صدرت عن الشعراء الجدد الذين وقفوا سلبياً ضد الإسلاميين . . . .

ومن الواضح ، (من الزاوية النفسية) أنّ هناك فارقاً بين شاعر يحيا بمنأى عن الإسلام ، ثم يهتدي إلى هذا الدين ، وبين آخر يصدر عن مواقف عدائية سابقة ثم يهتدي إلى الدين الجديد ، حيث يترتب على هذا النمط من الشعراء ردّ فعل خاص ينعكس على مستويين من النشاط الأدبي ، أولهما : أن يكفِّر عن سيئاته من خلال إعلانه الندم عليها ، وأُخراهما : أن يعوض ذلك بمواقف مضادة تماماً لماضيه فيتجه إلى توظيف

الشعر إسلامياً واستثماره في جميع المعارك والمواقف التي يخوضها الإسلام حيال أعدائه . . .

ويمكننا ملاحظة هذين المستويين من النشاط الشعري (الندم على سيئات الماضي ، وتعويضها باستخدام الشعر في المواقف الإسلامية الجديدة) لدىٰ أكثر من شاعر ، جاء إلى رسول الله (ص) معلناً عن إسلامه نادماً على سلوكه الماضي ، معتذراً إلى الرسول (ص) .

وإليك نماذج من المستوى الأول ، أي الشعر الذي يعتذر إلى الرسول (ص) عن ماضي الشاعر السيء . . .

لقد جاء ابن الزبعرىٰ الذي وظّفَ شعره لأعداء الإسلام سابقاً ، معتذراً إلى الرسول (ص) بهذه اللغة :

يا رسول المليك إنّ لساني   راتق ما فتقت إذ أنا بور
إذ أُباري الشيطان في سنن الغي   ومن مال ميله مثبور
آمن اللحم والعظام لربي   ثم قلبي الشهيد أنت نذير(١٠٠)

وإذا كان (الصدق الفني) ـ في المعايير الأدبية ـ يعدّ واحداً من أبرز معالم النجاح ، فإنّ الملاحظ الفني بمقدوره أن يستكشف مثل هذا الصدق ، حيث إنّ قوله : آمن اللحم والعظام لربي . يعدّ تعبيراً حيّاً عن الإيمان ، بصفة أنّ اللحم والعظم رمزان لذلك . . . فإذا أضفنا إليه قوله : (ثم قلبي الشهيد) حينئذٍ يتآزر كل من البعد النفسي والجسمي في التعبير عن صدق الفن (بغضّ النظر عمّا إذا كان هذا الصدق الفني مقترناً بنفس الحجم من الصدق العاطفي أيضاً أوْ لا) .

وتجيء قصيدة (كعب بن زهير) من أبرز النصوص الشعرية التي تعتذر إلى رسول الله (ص) وتنفي في الآن ذاته صدورها عن الذنب المعتد به ، حيث جاء فيها :

نُبِئتُ أنّ رسول الله أوعدني   والعفو عند رسول الله مأمول
مَهلاً هداك الذي أعطاك نافلة القرآن فيها مواعيظ وتفصيل :
لا تأخذني بأقوال الوشاة ولم   أذنب ولو كثرت فيّ الأقاويل

(١٠٠) نفسه : ج ٤ ، ص ٦١ .

ومنهـــــــا :

أنّ الـرسـول لنـور يستضـاء بـه مهنّـد من سيـوف الله مسلول(١٠١)

كما تجيء المقطوعة التي قالها (مالك بن عوف) وكان قائد المعارك في هوازن ثم أسلم (بعد أن سأل عن النبي (ص) وآمنه) : تجيء هذه المقطوعة واحدة من نماذج الشعر الذي (أسلم) :

مـا أن رأيت ولا سمعت بمثله في النـاس كلهم بمثل محمـد
أوفى وأعطى للجزيل إذا اجتدَى ومتى تشـأ يخبرك عمّا في غـد
وإذا الكتيبة عـرّدت أنيـابهـا بـالسمهـرى وضرب كل مهنـد
فكـأنّـه ليثـاً على أشبـالـه وسط الهباءة خادر في مرصد(١٠٢)

ويلاحظ ، أنّ هؤلاء الشعراء بالرغم من إسلامهم الجديد لم يؤثّر عنهم شعر (يكفّر) عن سيئات الماضي لديهم إلاّ نادراً . . . وهذا على العكس تماماً من شاعر آخر هو العباس بن مرداس حيث كفّر عن ماضيه بموقف شعري ملحوظ ، تابع من خلاله كل المعارك التي خاضها النبي (ص) أثناء الفتح وبعده ، مثل معارك حنين ، والطائف ، وسواهما ، حتى أنّه وازن كلاًّ من (حسان ، وكعب) وغيرهما في متابعتهم الشعرية لمعارك (المدينة) .

ويمكننا ملاحظة هذا الجانب في متابعته لمعارك (حنين) ، حيث ساندها شعرياً في قصائد عشر تقريباً ، منها :

ويوم (حنين) حين سارت هـوازن إلينـا وضاقت بالنفوس الأضالع(١٠٣)

ومنها :

ونحن يـوم (حنين) كـان مشهدنـا لـلدين عـز وعنـد الله مـدّخـر(١٠٤)

---

(١٠١) نفسه : ص ١٤٧ ، ١٥٦ .
(١٠٢) نفسه : ص ١٣٤ .
(١٠٣) نفس المصدر : ص ١٠٦ .
(١٠٤) نفسه : ص ١٠٩ .

ومنـهـا :

ولنــا عــلى بئــرى (حنــين) مــوكــب　　دمــغ النفــاق وهضبــة مــا تـقلع[١٠٥]

ومنـهـا :

ونحن خـضبـنــاهــا دمــاً فهــو لــونها　　غداة (حنين) يوم صفوان شـاجره[١٠٦]

ومنـهـا :

لــدن غــدوة حـتى تــركـنــا عــشـيــة　　(حنينـا) وقد سـالت دوافعـه دمـاً[١٠٧]

ومنـهـا :

ويــوم كـان قبــل لــدى (حنــين)　　فــأقـلع والــدمــاء بــه تمــور[١٠٨]

ويلاحظ على هذا الشاعر :

١ ـ فكريـــــاً

إنّه امتداد للشعراء السابقين (حسان كعب ، رواحة الخ) من حيث المضمـونات التي نـثرها في شعـره حيث يشكـل العنصر الغـالب فيهـا : وصفـاً للمعـارك ، وتثمينـاً للبـطولات ، وتذكـيراً بمواقف ، وإشـادة بأحسـاب . . . . ثم تحليل ذلـك بمبـادىء من نحو : الجهاد من أجل الله ومن أجل الـرسول (ص) ، ثم الإشـادة بمعطيـات الله تعالى وبشخصية الرسول (ص) وهذا من نحو :

ولــكــن ديــن الله ديــن محـــمــد　　رضينا به ، فيه الهدى والشرائع[١٠٩]

* * *

(١٠٥) نفسه : ص ١٠٥ .

(١٠٦) نفسه : ص ١١١ .

(١٠٧) نفسه : ص ١١٣ .

(١٠٨) نفسه : ص ٩٤ .

(١٠٩) نفسه : ص ١٠٦ .

رضـا الله ننـوي لإرضـــاء النـاس نبتغي ولله مــا يبـــدو جميعـــاً ومــا يخفـى[١١٠]

* * *

دعـــا ربـــه واســـتـنصر الله وحـــده فـــأصبـــح قـــد وفى إليـــه وأنــعـــما[١١١]

ويلاحظ أيضاً : أنّ (الذاتية) تمتزج لدى هذا الشاعر (ومن أشرنا إليهم أيضاً) مع الموضوعية ، حيث تكتسب (الذات) الفردية والإجتماعية دلالة إيجابية عندما تعمـل بأوامر الرسول (ص) ، وهذا من نحو قوله :

دعـانـا فسـمانـا الشعـار مقـدمــاً وكنّـا لـه عـونـاً عــلى من ينـاكــره[١١٢]

* * *

ونـحـــو :

وغـــداة نـحن مـع الـنـبي جـنـاحــه ببـطاح مكـة والـقنـا يـتـهــزّع[١١٣]

لكن : ثمة مآخذ لا بد أن يسجلها مؤرّخ الأدب على هذا الشاعر وسواه ، عندما يجد أنّ (الذاتية) تنسلّخ فنياً من الحدود التي ينبغي ألاّ يتجاوزها الشاعـر ، بخاصـة أنّ الشاعر يشيـد بمحمد (ص) وبكـونه يعمـل بوحي من الله تعـالى . . . . لذلـك فإنّ أي سلوك معترض على ممـارسات النبي (ص) يعـدّ أمراً غـير مقبول . . . . فـالملاحظ ، أنّ النبي (ص) عنـد ما وزّع غنـائم الحرب (وقـد كان الشـاعر هـو لسـانها الإعـلامي كـما لحظنا) أعطى بعضاً أكثر مما أعطاه للشاعر ، فعاتب النبي (ص) قائلاً :

وكــانــت نهابــاً تــلافيــتـــهـا بــكــرّي عــلى المــهــر في الأجــرع
وإيــقــاظــي الــقـــوم أن يــرقــدوا إذا هـــجــع الـــنــاس لم أهـــجــع
فــأصـــبـــح نهـبـي ونهـب الـعـبـيــد بـــين عُــيَـيــنــة والأقــرع
ومــا كـــنــت دون أدنى مـــنهــما ومـن تـضـع الـيــوم لا تــرفــع[١١٤]

---

(١١٠) نفسه : ص ١٠٨ .

(١١١) نفسه : ص ١١٢ .

(١١٢) نفسه : ص ١١١ .

(١١٣) نفسه : ص ١٠٤ .

(١١٤) نفسه : ص ١٣٦ .

فبالرغم من أنّ البيت الآخر يحاول أن يربط بين (الغنيمة) وبين كونها (وساماً يرفع به الشخص : من حيث قلته أو كثرته) إلاّ أنّ الإشادة ببطولات ذاتية (بكرّي على المهر) (وإيقاظي القوم) ، ثم ربط ذلك بالغنيمة يتنافى مع قوله :

رضا الله ننوي لا رضا الناس نبتغي   ولله ما يبدو جميعاً وما يخفى(١١٥)

ويلاحظ أيضاً أنّ هناك موقفاً لحسان يشبه موقف هذا الشاعر ، وإن كان (حسان) يتحرك من خلال (الذات الاجتماعية ـ أي انتسابه إلى الأنصار) مقابل (الذات الفردية) التي انطلق منها الشاعر الأسبق ، حيث عاتب (حسان) (الرسول (ص)) في إعطائه لجملة من القبائل ولم يعط للأنصار منها . . .

والمهم ، أنّ أمثلة هذه المواقف ، تُسجّل ـ دون أدنى شك ـ على الشعراء ، بخاصة : عندما ينطق شعرهم بما يتنافى مع هذه المواقف . . . وهكذا من حيث الموقف الفكري . . .

٢ ـ فنيّاً

وأمّا من حيث السمة الفنية لهذا الشاعر ، ينبغي القول بأنّ الشاعر المشار إليه يظل موازناً لشعراء المرحلة السابقة من حيث الامتلاك الشعري : في إحكام العبارة ، ووضوحها ، وإشراقها ، . . . وتخلل ذلك : الركاكة والتفكك أيضاً ، لنفس الأسباب التي عرضنا لها في حديثنا عن شعراء المرحلة السابقة . . . ولعلّ الأبيات الأخيرة (عتاب النبي (ص)) تكشف عن إحكام العبارة الشعرية ووضوحها ونعومتها . . .

٣ ـ صوريّاً

من حيث العنصر الصوري نجد أنّ قصائد الشاعر تحفل بحشد من التشبيهات والاستعارات والرموز وغيرها ، مما تضفي جمالية ملحوظة على النص تماماً بمثل ما رأينا ذلك في شعراء (مرحلة المدينة ـ حسان ، كعب ، رواحة) وهذا من نحو :

(١١٥) نفسه : ص ١٠٨ .

في كـل سـابـقـة تخـيّر سردهـا داود ـ إذ نســج الحديـد ـ وتبّع(١١٦)

* * *

فجينـا بـألف مـن سليـم ، عليـهم لبـوس ، لهم من نسـج داود ، رائـع

نـبـايعـه بـالأخـشبـين ، وإنّمـا يـد الله بين الأخشبـين ، نبايـع(١١٧)

* * *

ـ بمـكـة إذ جئـنـا كـأنّ لـواءنـا عقـاب أرادت بعد تحليقهـا خطفـاً(١١٨)

عـلى شخص الأبصـار تحـسب بـينهـا إذا هي جـالت في مـراودهـا عـزفـا(١١٩)

* * *

قـوم هـم نصروا الـرحمن واتـبعـوا دين الـرسـول وأمـر النـاس مشتجـر

لا يغـرسون فسيـل النخـل وسـطهم . . . .

* * *

حـتى دفـعـنـا وقـتـلاهـم كـأنّهم نخـل بظاهـرة البطحـاء منقعـر(١٢٠)

فالنصوص المتقدمة تتضمن عناصر من التشبيه (كأن لوانا عقاب) (تحسب بينها عـزفا) (كـأنّهم نخل منقعـر) . . . . ومن عناصر (التضمـين) صورة (تخـير سردهـا داود) (عليهم لبـوس من نسـج داود) ، ومن عنـاصر الـرمـوز (لا يعـرفـون فسيـل النخل) ، ومن عناصر الاستعارة (وأمر الناس مشتجر) الخ . . .

وكل هذه الصور تجيء مألوفة سواء أكانت تفيـد من القرآن الكـريم (مثل تشبيـه القتلى بالنخل المنقعر) (ومثل تضمين الصورة لسرد داود) ، أو كانت مستقـاة من البيئة الزراعية (فسيل النخل) أو البيئة الحيوانية (عقاب) . . . . .

* * *

وإذا تركنا ظاهرة الشعر المقترنة بالفتح : في مستويـين (المستوى الـذي يعتذر عن

(١١٦) نفسه : ص ١٠٥ .

(١١٧) نفسه : ص ١٠٦ .

(١١٨) نفسه : ص ١٠٧ .

(١١٩) نفسه : ص ١٠٧ .

(١٢٠) نفسه : ص ١٠٩ .

ماضي الشاعر ، والمستوى الذي (يكفّر) عن ماضيه بمتابعة المعارك الإسلامية . . . إذا تركنا ذلك واتّجهنا بعامة إلى طابع هذه المرحلة وجدنا أنّ كلاًّ من معركة (فتح مكة) والمعارك التي تلتها (حنين ، الطائف ، تبوك) ، تقترن باهتمام الشعراء في مختلف مستوياتهم قدماء وجدداً . . . كما أنّ الإشادة بالإسلام وبما يقترن به من مبادىء تظل موضع عناية هؤلاء الشعراء . . . .

ويمكننا ملاحظة الجانب الأول (وهو شعر الفتوح بعامة) ، متمثلاً في نماذج كثيرة ، منها : قصيدة حسان (من شعراء المرحلة السابقة) فيما جاء فيها :

تظل جيادنا متمطرات يلطّمهنّ بالخمر النساء
فأما تعرضوا عنّا اعتمرنا وكان الفتح ، وانكشف الغطاء(١٢١)

ومنها : قصيدة بجير بن زهير بن أبي سلمى (شقيق كعب) :

وضربناهم بمكة يوم فتح النبي الخير بالبيض الخفاف .

* * *

نطا أكشافهم ضرباً وطعناً ورشقاً بالمريشة اللطاف

* * *

فأبنا غانمين بما اشتهينا وآبوا نادمين على الخلاف
وأعطينا رسول الله منّا مواثقنا على حسن التصافي(١٢٢)

ومنها : قصيدة عباس بن مرداس :

منّا بمكة يوم فتح محمد ألف تسيل به البطاح مسوّم(١٢٣)

* * *

وقد أنشأ الله السحاب بنصرنا ركام سحاب الهيدب المتراكب

* * *

(١٢١) نفسه : ص ٦٥ .

(١٢٢) نفسه : ص ٦٨ .

(١٢٣) نفس المصدر : ص ٦٩ .

ومـن أجلنـا حـلّت بمكـة حـرمـة   لندرك ثأراً بالسيوف القـواضب[١٢٤]

ويلاحظ ، أنّ الشعراء قد واكبوا حتى تفصيلات الفتح مثل ضرب النساء بـالخيل بخمرهن : فيما أشار « حسان إلى ذلك » كما لحظنا .

* * *

وكما تابع الشعراء فتح مكة ، تابعوا سائر الفتـوح ، ومنها : حنـين ، والطائف ، وتبوك . . . .

ففيـما يتصـل بمعـركـة (حنـين) لحـظنـا أنّ « العبـاس » كـان هـو شـاعـر هــذه المعركة . . .

كما أنّ شعراء غيره ساهموا في تسجيلها مثل : بجير بن زهير بن أبي سلمى :

لـولا الإلـه وعـبـده ولـيـتـم   حـين استخف الـرعب كـل جبـان

* * *

والله أكـرمـنـا وأظـهـر ديـنـنـا   وأعـزنـا بـعـبـادة الـرحمـان

والله أهـلكـهـم وفـرّق جمعـهـم   وأذلّهـم بـعـبـادة الـشـيـطان

* * *

إذ قـال عـم نـبـيكـم وولـيـكـم   يـدعـون : بـالكتيبـة الإيمـان

أيـن الـذيـن هـم أجـابـوا ربّهـم   يـوم العريض وبيعـة الرضـوان[١٢٥]

وأمّـا معركـة (الطائف) فقـد سجلهـا (كعب بن مـالـك : من شعـراء المـرحلة السابقة بقصيدة جاء فيها :

قضينـا من تهـامـة كـل ريب   وخيـبر ، ثم أحجمنـا السيـوفـا

نخـيّرهـا ولـو نـطقت لقـالت   قـواطعهـنّ : دوسـاً أو ثقـيفـا

* * *

نـطيـع نـبينـا ونـطيـع ربّـاً   هـو الـرحمـان كـان بنـا رؤوفـا

(١٢٤) نفسه : ص ٧ .

(١٢٥) نفسه : ص ١٠٢ .

فإن تلقوا إلينا السلم نقبل ونجعلكم لنا عضداً وريفا

* * *

نجاهد لا نُبالي مَن لقينا أأهلكنا التلا دأم الطريفا[١٢٦]

وأمّا معركة (تبوك) فقد كان أحد أبطالها (أبو خيثمة : مالك بن قيس) حيث كانت في فصل حار ، وكان الشاعر قد تخلّف عن ذلك ، . . . لكن ما أن مضى إلى محل سكناه ووجد امرأتيه ترشّان وتبردان له المكان (العريش) حتى جعله (يتداعى ذهنياً) إلى النبي (ص) في مسيره في ذلك اليوم الحار إلى المعركة ، فترك امرأتيه والتحق بالنبي (ص) ، وقال :

ولما رأيت الناس في الدين نافقوا أتيت التي كانت أعفّ وأكرما

وبايعت باليمنى يدي لمحمد فلم أكتسب إثماً ولم أغش محرما

تركت خضيباً في العريش وجدته صفايا كراما بسرها قد تحمما

وكنت إذا شك المنافق أسمحت إلى الدين نفسي شطره حيث يمّما[١٢٧]

والآن : في ضوء هذه النماذج التي قدّمناها عن شعر هذه المرحلة ، يمكننا أن نقرِّر بأنّ الشعر قد تابع أحداث هذه المرحلة : في نطاقها العقائدي والعسكري ، أي في صعيد الإيمان بالله وبالرسول وبالإسلام ، وفي صعيد المساندة الإعلامية للمعارك التي واكبت هذه المرحلة . . . . لكن بما أنّ هذه المرحلة تتسم ـ من جانب ـ بقصر المدة ، ثم ـ من جانب آخر ـ بجدة النفوس الداخلة في الإيمان ، ثم ـ من جانب ثالث ـ تنقلات النبي (ص) واستكمال مبادىء الرسالة : فحينئذٍ لا نتوقع الظفر بنتاج أدبي يضارع النتاج الذي لحظنا « في معركة المدينة » التي امتدت ثماني سنوات ، حيث عكس طول المدة تأثيراته على حقل الشعر بالنحو الذي لحظناه .

والمهم ، أنّ الطوابع الإسلامية العامة : منذ المرحلة الأولى التي تفرّد فيها أبو طالب بحمل لواء الشعر ، مروراً بالمرحلة الثانية التي برز فيها كبار الشعراء ، وانتهاء

(١٢٦) نفسه : ص ١٢١ ، ١٢٣ .

(١٢٧) نفسه : ص ١٦٤ .

بمرحلة ما بعد الفتح التي استكمل بها دخول الشعراء في دين الله : هذه الطوابع العامة سوف نعرض لها في نهاية هذا الفصل(فنياً وفكرياً) . . . . لكن حسبنا هنا أن نشير إلى الطابع الخاص لكل مرحلة (ومنها : مرحلة ما بعد الفتح) وانعكاساتها شعرياً ، ومنها : الانعكاسات النثرية أيضاً ، حيث إنّ دخول الناس في دين الله أفواجاً قد استتبع نوعاً من النشاط الأدبي الذي لم يقتصر على الشعر فحسب ، بل انعكس على حقل النثر أيضاً بخاصة (حقل الخطب) التي ألقتها وفود مختلفة دخلت في دين الله ووفدت على النبي (ص) لتعلن عن إسلامها . . . . وهذا ما نعرض له الآن ، تحت عنوان :

الفتح والنثر الأدبي

الملاحظ أنّ المؤرخين يشيرون إلى ما يطلق عليه اسم (عام أو سنة الوفود) حيث تمّ خلال عام من بعد الفتح : استقرار الدولة الإسلامية وثباتها وسيطرتها على مساحة كبيرة من الأرض ، وحيث جاءت خلال ذلك وفود مختلفة إلى النبي (ص) معلنة عن إسلامها ، أو شكّها ، أو عنادها .

وما يعنينا من هذه الوفود هو : ما يقترن عادة بهذه الوفود من القاء (الخطب الفنية) ، ثم ما يواكب ذلك من ملابسات : يتصل بعضها بالطبيعة العقلية لرؤساء الوفود وانشداد بعضها إلى العصب الجاهلي أو تأرجحها بين الإيمان وعدمه ، ثم ما يتطلبه الموقف من الردّ على خطب الوفود : إيجاباً أو تحفُّظاً أو سلباً) حيث أوكل النبي (ص) إلى بعض الخطباء والشعراء أن يردّوا على الوفود أو يتكفّل (ص) نفسه بالردّ عليهم في سياقات خاصة .

أولئك جميعاً سوف يستتبع نشوء نوع من النشاط الأدبي ، لا بد لمؤرخ الأدب أن يعرض له ما دامت إحدى وظائف المؤرّخ الأدبي : أن يضع النّص في إطاره التأريخي الذي ولد في نطاقه .

إنّ أول ما يمكن ملاحظته هو : أنّ بعض الوفود جاءت تعلن عن إسلامها بدون أي تلكوء في ذلك ، . . . وهذا من نحو خطبة (مالك بن نمط) حيث وفد على النبي في جمع من قومه مخاطباً إيّاه :

يا رسول الله : نصيبة من همدان ، من كل حاضر وباد ، أتوك على قلص نواج ، متصلة بجبال الإسلام ، لا تأخذهم في الله لومة لائم . . . أجابوا دعوة الرسول ، وفارقوا آلهة الأنصاب ، عهدهم لا ينقض ما أقام لعلع ، وما جرى اليعفور بصلع)(١٢٨) .

فالملاحظ فكرياً ـ في هذه الخطبة ـ أنّها تشيد بهجر القوم للأصنام ، وبإجابتهم للرسالة . . ، مع اعتمادها ـ فنياً ـ على السجع ، واللغة المتراوحة بين الوضوح والتكلف . . . لكن لو تابعنا خطب الوفود الأخرى ، لوجدنا أنّ من هذه الخطب ما تقرن بإعلانها عن الإسلام : الشكوى من البيئة التي تحياها ـ وهي بيئة الفقر بعامة ـ ممّا يعني أنّ هذا النمط من الخطب تنطوي ـ فكرياً ـ على توقُّع أصحابها حلاً لمشكلاتهم الدنيوية (مضافاً إلى إيمانهم بالإسلام فكرياً) . . . . وهذا ما نجده في خطبة (طهفة بن أبي زهير) :

(يا رسول الله : أتيناك من غوري تهامة بأكوار الميس ، ترمي بنا العيس ، تستحلب الصبير ، وتستجلب الخبير ، ونستعضد البرير ، ونستخيل الرهام ، ونستحيل الجهام من أرض غائلة النطاء ، غليظة الوطاء ، نشف المدهن . . . . لنا دعوة السلام وشريعة الإسلام ، ما طمى البحر ، الخ)(١٢٩) .

وطبيعياً ، أن يعنى الرسول (ص) بمحتويات الخطبة ، وأن يردّ عليها إيجابياً ، حيث قال : (اللهم بارك لهم في محضها ومخضها ومذقها ، وابعث راعيها في الدثر بيانع الثمر . . . الخ) . . . ، وإذا صحّ مثل هذا الردّ ، فهو يكشف (من حيث البعد الفني) عن ظاهرة أدبية هي : أنّ لغة الخطابة (بالنسبة لصاحب الخطبة : طهفة) لا تزال مشدودة إلى لغة العصر الجاهلي : من حيث عتمة اللغة وغرابتها واحتفائها بعناصر الإيقاع المسجوع بخاصة فيما قلنا أنّ النثر ـ لدى الجاهليين ـ يوازن الشعر من حيث اعتماد كليهما (عنصر التقفية) وافتراقهما في العنصر (الوزني) حيث ينتظم الشعر في أوزانه المعروفة ، وحيث يعوض (النثر) ذلك : بتوازن العبارات . . . . والأهم من

---

(١٢٨) نفسه : ص ٢٤٤ .

(١٢٩) جمهرة الخطب : ج ١ ، ص ١٦٥ .

ذلك ، أنّ النبي (ص) إذا صحّ نسبة الردّ المذكور إليه ـ يكون بهـذا الردّ قـد (جامـل) الخـطيب المذكـور وخاطبـه بنفس لغته الأدبيـة ، مثلما جامـل سواه من الخـطباء الـذين صـدروا عن أفكار لا تتنـاسب مع الفكـر الإسلامي (مثـل : الفخر بـالنسب وغيره مما سنلحظه لاحِقاً) . . . لذلك ، لا يمكن لمؤرّخ الأدب أن يستخلص من ردّ النبي (ص) بلغة من نحو : (محضها ومخضها ومذقها . . . الخ) إنّ هذه اللغـة تشكل سمـة بلاغيـة لدى الرسول (ص) بقدر ما تشكل (مجاملة) أو مخاطبـة الناس (بقـدر عقولهم) ـ ليس فكرياً فحسب ـ بل بقدر عقولهم وعاداتهم (فنياً) أيضاً . . .

ولعـلّ أوضح نمـاذج (المجاملة الفكـريـة والفنيـة) تتمثـل في (مجـاراتـه) (ص) لخطابه أحـد الوفـود الذي اتّجـه إلى النبي (ص) ونـاداه من وراء الحجـرات بلغـة غـير مناسبة : حيث نـزلت في ذلك ﴿ **إنّ الـذين ينادونـك من وراء الحجرات . . . الـخ** ﴾ . . . . والمهم هو ، أن نقف عند خطبة هذا الوفد : لملاحـظتها فنيـاً وفكريـاً ما دمنـا في صدد العرض لأدب المرحلة نثرياً . . .

لقد جاء الوفد بخـطيب وبشاعـر ، قائـلاً لمحمد (ص) (جئنـاك لنفاخـرك فأْذَن لشاعرنا وخطيبنا) فأذن لهم الرسول (ص) . . . فقال الخطيب :

(الحمد لله الذي له علينا الفضل وهو أهله ، الذي جعلنا ملوكاً ووهب لنـا أموالاً عظاماً نفعل فيها المعروف ، وجعلنا أعزّ أهل المشرق وأكثره عدداً . . . . فمن يفـاخرنـا فليعدد مثل ما عددنا . . .)(١٣٠) .

واضح ، أنّ الخطيب هنا لم يملك ـ فكرياً ـ غير الإشادة بالمُلك والمـال والنسب ، مـطالباً الـطرف الآخر ، بـأن يفاخـر مثله . . . وطبيعياً ، أن يجـامل النبي (ص) هـذا الـوفـد ، وأن يكلّف شخصـاً آخـر بهـذه المهمـة ، وفعـلاً أوكـل ذلـك إلى (ثـابت بن قيس) ، فردّ على ذلك قائلاً :

(الحمد لله الذي : السموات والأرض خلقه قضى فيهن أمره ووسع كرسيه علمه ولم يـك شيء قط إلاّ من فضله ، ثم كان من قـدرته أن جعلنـا واصطفى من خـير خلقه

---

(١٣٠) السيرة النبوية : ج ٤ ، ص ٢٠٧ .

رسولاً ، أكرمهم نسباً وأصدقهم حديثاً ، وأفضلهم حسباً ، فأنزل عليه كتابه وأئتمنه على خلقه ، فكان خيرة الله من العالمين ، ثم دعا الناس إلى الإيمان ، فآمن برسول الله (ص) المهاجرون من قومه وذوي رحمه أكرم الناس أنساباً وأحسن الناس وجوهاً ، وخير الناس فِعالاً ، ثم كان أول الخلق استجابة لله حيث دعاه رسول الله (ص) نحن : فنحن أنصار الله . . .)(١٣١) .

واضح ، أنّ هذا الردّ يُجسِّد نموذجاً نثرياً يقابل النموذج الذي لحظناه عند الوفد المذكور . . فهو ـ من جانب ـ يتحدث بنفس اللغة الاجتماعية التي صدر عنها خطيب القوم (لغة الفخر . . .) إلاّ أنّه ـ من جانب آخر ـ يحوِّلها إلى (لغة إسلامية) يتبلور الفخر من خلالها بنبي الإسلام الذي جمع المفاخر التي يُعْنىٰ بها هؤلاء القوم (جعلنا ملوكاً ، واصطفى من خير خلقه رسولاً : أكرمهم نسباً وأصدقهم حديثاً وأفضلهم حسباً . . .) ثم ربط بين شخصية الرسول وبين شخصيات الإسلاميين من خلال اتّباعهم إيّاه وكونهم أول الخلق استجابة لله في الإيمان بالرسول ، فهم أنصاره ووزراؤه ، يقاتلون في سبيله . . . . الخ . . .

إذن : أمكننا أن نلحظ ـــ من خلال هذا الردّ ـــ مستويين من النثر الخطابي ، مستوى لا يزال مشدوداً إلى تراث إجتماعي مندثر (خطبة الوفد) ، ومستوى قد هذّبته الأفكار الإسلامية (خطبة ثابت) ، بحيث أقرّ الوفد ببلاغة هذا الخطيب ، وكونه أشدّ بلاغة من خطيبهم ، حيث استتبع ذلك أن يعلن القوم عن إسلامهم .

٤ ـــ مرحلة التوديع

وهي المرحلة التي تقارب وفاة رسول الله (ص) ، حيث اقترنت بحوادث خطيرة ، أهمها : حادثة (الغدير) ، ثم (وفاته) (ص) . . . . أما حادثة :

(١٣١) نفس المصدر : ص ٢٠٨ .

١ ــ الغــديـر

فتتمثل في نصب النبي : (عليّ بن أبي طالب) خليفة بعده عند عـودته من حجـة الوَداع في المكان المعـروف بأسم (غـدير خم) : وهنـاك بعد أن أنـزل على النبي (ص) قوله تعالى :

(يا أيها الرسول بلغ ما أنزل إليـك من ربك فـإن لم تفعل فـما بلغت رسالتـه) ، جمع (ص) الناس وخطبهم ، مشيراً إلى أنّه تارك فيهم الثقلين : كتـاب الله وعترتـه أهل بيته طالباً منهم أن ينظروا كيف يخلفونه فيهما ، فإنّهما لن يفترقا حتى يرِدَا الحوض، وأخـذ بيد عليّ (ع) ، قائلاً (من كنت مـولاه فهذا عـليّ وليه ،اللهـم والِ من والاه ، وعــادِ من عاداه)[١٣٢] . .

ومن الطبيعي ، أن يبارك الجمهور هذه الحادثة وفي مقدمتهم (عمر بن الخطاب) حيث بادر « علياً » قائلاً له (هنيئاً لك يا إبن أبي طـالب ، لقد أصبحت وأمسيت مـولى كل مؤمن ومؤمنة)[١٣٣] .

ومن الطبيعي أيضاً ، أن يبارك الشعراء هذه الحادثـة ، وفي مقدمتهم « حســان » الـذي استأذن الـرسول (ص) في ذلـك الموقف بـأن يسمح لـه بتسجيل ذلـك ، فأنشـد قائلاً :

يـنـاديهم يـوم الغــديـر نبيهـم ... بخم واسمــع بــالنبي مـنــاديــا
فقـــال : فمن مـــولاكم ونـبيـكم ... فقـالوا : ولم يبـدو هناك التعـاميـا
إلهــك مــولانــا وأنـت نـبـيـنــا ... ولم تلق منّـا في الـولايـة عـاصيــا
فقــال لــه قم يــا عــليّ فــإنّـني ... رضيتـك من بعدي إمـامـاً وهـاديا
فمن كـنت مــولاه فـهــذا وليــه ... فكـونوا لـه أنصار صـدق مـواليـا
هنــاك دعــا : اللهـم والي وليّــه ... وكن للذي عــادى عليـاً معــاديـاً[١٣٤]

---

(١٣٢) الغدير : ج ٢ ، ص ٣٥ .
(١٣٣) نفس المصدر : ج ١ ، ص ٢٧٢ .
(١٣٤) نفسه : ص ٣٤ .

ويلاحظ : أنّ هذه الحادثة تركت انعكاساً كبيراً على حقل الأدب طوال التاريخ الإسلامي : حيث خلّفت أضخم تراث « شعري » ــ ونثري أيضاً ــ عرفه تاريخ الأدب العربي وسائر الآداب الإسلامية : كما سنلحظ ، حيث يمكن تسمية هذا التراث الأدبي بـ (أدب الغدير) الذي يمتد إلى تأريخنا المعاصر ، بصفة أنّه تعبير عن (موقف فكري) من الحياة وليس مجرد حادثة تأريخية أو شخصية .

٢ ــ وفاة النبي (ص)

تجيء وفاة النبي (ص) أهم حادثة تاريخية في المرحلة التي نؤرّخ لها ، ما دامت رسالة الإسلام التي اضطلع بها محمد (ص) تجسّد خاتمة رسالات السماء التي أوكلت إلى الإنسان مهمة الخلافة في الأرض .

وطبيعياً ، أن يتقدّم برثائه الإمام عليّ (ع) حيث توفي (ص) بين يده ، وقام بتغسيله وتكفينه ودفنه . . . . كما أنّ (الزهراء (ع)) تقدمت برثائه أيضاً ، وهو أمر ينبغي تسجيله عند حديثنا عن أدب الإمام عليّ (ع) والزهراء (ع) ضمن (الأدب الشرعي) الذي يتصدّر كل مرحلة أدبية نؤرخ لها . . .

وطبيعياً أيضاً ، أن يتقدم الأدباء برثائه أيضاً ، ومنهم : حسان بن ثابت ، وسواد بن قارب ، وصفية بنت عبد المطلب وسواهم . . . وهذا من نحو قول حسان :

بطيبة رسم للرسول ومشهد ... منير وقد تعفو الرسوم وتشهد(١٣٥)

وقوله أيضاً :

فظللت بعد وفاته متبلّداً ... متلدّداً يا ليتني لم أولد

وقوله أيضاً :

كان الضياء وكان النور نتبعه ... بعد الإله وكان السمع والبصر(١٣٦)

---

(١٣٥) السيرة النبوية : ج ٤ ، ص ٢١٧ .

(١٣٦) نفس المصدر : ص ٣٢١ .

وقوله أيضاً :

يــا أفضــل النــاس إنّي كـنـت في نهر   أصبحت منه كمثل المفـرد الصادي[١٣٧]

إنّ مـا ينبغي تسجيله في هذا الميـدان ، هو أن يـظل رثاء النبي (ص) « ذاتيـاً » و « مـوضوعيـاً » لدى المسلمـين ، فالشـاعر المشـار إليه (وقـد واكب مرحلة المـدينـة ومـا بعدها) لا بد أن يصدر عن عواطف خاصة قد خبَرها في مواكبته للنبي (ص) حيث عـبّر عنها بكونه (متبلِداً متلدّداً) (يا ليتني لم أولد) ، وبكونـه (في نَهر) أصبح منـه (كمثل المفـرد الصادي) . . . كـما أنّه (مـوضوعيـاً) لا بـد أن يفصـح عن خـطورة شخصيـة محمد (ص) ، مثل قوله :

وهـل عدلت يـوماً رزيـة هـالـك   رزيـة يـوم مـات فيـه محمـد ؟
تقــطع فيـه منــزل الـوحي عنهم   وقـد كـان ذا نـور يغـور وينجـد

ومثل قوله : (ولا مثله حتى القيامة يفقد) وقوله :

كـان الضيـاء وكـان النور يتبعـه   بعــد الإلــه ، وكــان السمــع والبصرا

وإذا كـان (الصــدق الفني) أمراً لـه أهميته في المعـايير الأدبيـة ، فإنّ (الصـدق العاطفي) يظل هو المعيار الأشد أهمية دون أدنى شك ، وهو أمر يلحظه مؤرّخ الأدب في النماذج التي وقفنا عندها ، وفي سـائر النـماذج التي ذكرهـا مؤرّخو الأدب ، ومنهـا : قول سواد بن قارب :

حـزنـاً لعمـرك في الفؤاد مخـامـراً   أم هــل لمــن فــقــد الــنــبــي فــؤاد

فالشاعر هنا لم يصدر عن (تخيّل) أو (مبـالغة) عنـدما تسـاءل : (هل لمن فقـد النبي : فؤاد ؟؟) نظراً لكونه قد صـدر عن (صدق عـاطفي) في ذهابه إلى أنّه (لا فؤاد لمن فقـد النبي (ص)) ، حيث « لا فؤاد » (من خـلال المنـطق النفسي) يمتلك التـوازن الطبيعي في أمثلة هذه الفاجعة : كما هو واضح .

(١٣٧) نفسه : ص ٣٢٢ .

ملاحظات عامة على الأدب في هذا العصر

لحظنا حركة الأدب العام في عصر النبي (ص) (من حيث انعكاسات التغير الإجتماعي عليه ، بخاصة :(المعارك السياسية والعسكرية) بصفتها أهم معالم التغيّر التي شغل بها الأدب . . . كما لحظنا المستويات الفنية لهذا الأدب ، حيث كان أبو طالب في المرحلة الأولى (مكة) ، وحسان وكعب ، ورواحة في المرحلة الثانية ، وعباس بن مرداس في المرحلة الثالثة : يجسّدون الشعر الفني الناضج نسبياً ، سواء أكان ذلك من حيث كثرة النتاج أو من حيث عناصره . . . لكن : إذا تركنا هذه الأسماء التي تابعت معارك الإسلام واتجهنا إلى مطلق الأدباء الذين صدروا عن ممارسات ضئيلة ، تابعوا من خلالها معارك الإسلام أيضاً ، أو سجلوا مشاعرهم حيال الإسلام ، أو أشادوا بمعطيات الله تعالى . . . نجد حينئذٍ أدباً لا بد للمؤرّخ من تسجيله ما دام هذا الأدب انعكاساً للتغير الإجتماعي الذي طال حتى كبار شعراء الجاهلية من أمثال : النابغة الجعدي ولبيد ، أو أبنائهم من أمثال بجير وكعب إبني زهير بن أبي سلمى وسواهم . . . . . لذلك يحسن بنا أن نعرض سريعاً لسمات هذا الأدب فكرياً ، وفنياً ، شعرياً ، ونثرياً . . . . .

١ ــ من حيث الشعر

فكرياً

إذا تجاوزنا شعر المعارك الذي وقفنا عنده مفصّلاً : سواء أكانت معارك سياسية (شعر أبي طالب) أو عسكرية (شعراء المدينة وفتح مكة) . . . إذا تجاوزنا ذلك ، واتجهنا إلى (الأفكار العامة) التي صدر عنها شعراء هذا العصر (عصر النبي) ، لوجدنا أنّ مفهومات (التوحيد) و (صفات الله) و (مبادىء الإسلام بعامة) والجزاء الأخروي ، وكلّ ما يرتبط بقيم الخير : منعكسة في هذا النتاج الذي أفاد من مفهومات القرآن والسنّة النبوية . . . . أما ما عداه (مثل الأفكار الجاهلية ، أدب الخمر والجنس واللهو) فقد اختفى في هذا العصر إلاّ في نماذج نادرة بالقياس إلى الشعر الإسلامي الذي طبع هذا العصر : بخاصة بعد مرحلة الفتح ، بحسب ما أوضحه القرآن الكريم (ورأيت الناس يدخلون في دين الله أفواجاً) ، وحينئذٍ لم يبق من عامة الناس إلاّ

الشواذ ، أما الغالبية منهم فكانت على مستويين ، أحدهما دخل في دين الله طواعية دون صراع ، والآخر : دخله بعد صراع سرعان ما أفضى به إلى اليقين . . . ولعل المساجلة الشعرية التي يذكرها المؤرّخون بين بجير الذي آمن بالإسلام ، وبين أخيه الذي آمن بعد صراع طويل ، تكشف عن هذين المستويين :

فقد ذكر الرواة أنّ بجيراً دعا أخاه إلى الإسلام ، وأجابه أخوه بأنّه لا يعرف غير دين آبائه ، وحينئذٍ أجابه بجير :

فمن مبلغ كعباً فهل لك في التي تلوم عليها باطلاً وهي أحزم
إلى الله (لا العُزّى ولا اللّات) وحده فتنجو إذا كان النجاء وتسلم
لدى يوم لا ينجو وليس بمفلت من الناس إلّا طاهر القلب مسلم
فدين زهير وهو لا شيء دينه ودين أبي سلمى عليّ محرّم[١٣٨]

فهو يجيبه بأنّ دِين أبيهما (زهير) ودِين جدهما (أبي سلمى) ليسا بشيء جواباً لتمسك أخيه بدِين آبائه وأجداده . . . . . وقد كانت نتيجة ذلك هو أن (يُسلِم) كعب ، وينشد قصيدته المعروفة (أنّ الرسول لَنور يستضاء به . . .)

طبيعياً هذا لا يعني أنّ كل من (أسلم) بقي ثابتاً على إيمانه ، كما لا ينفي وجود شخصيات معروفة (أسلمت) على كُره ، فضلاً عن شخصيات بقيت متمسكة بجاهليتها . . بقدر ما يعني أنّ رسالة الإسلام فرضت فاعليتها بنحو يمكن أن يصبح (حجة) على الناس : كل ما في الأمر أنّ طبيعة الكائن البشري القائمة على (الذاتية والعدوان) تحتجزه عن الإستمرارية في السلوك العبادي ، مما تفسّر لنا سبب الإنحراف الذي نلحظه في المجتمعات بعامة ، قديماً وحديثاً : كما هو ملحوظ . . . وأمّا :

فنياً

هناك جملة من الخصائص الفنية ، تطبع النتاج الشعري لهذا العصر ، يمكن عرضها على النحو الآتي :

---

(١٣٨) نفسه : ص ١٤٥ ، ١٤٦ .

١ ــ وضوح العبارة

لا بد لمؤرّخ الأدب أن يقف ملياً عند هذا العصر الذي أحدث تغييراً اجتماعياً ملحوظاً في المجتمع البشري ، وانعكاس ذلك على الفن الذي فصل بينه وبين الجاهلية أمد قصير ، حيث لا نتوقع ــ كما أشرنا في مقدمة هذا الحقل ــ أن يكون الشعراء مثلاً ممن أطلقت عليهم سمة (المخضرمين) قد انعكس التعبير الفني على نتاجهم بدرجة ملحوظة من التغير الذي يتناسب مع البيئة الجديدة . . . لكن ثمة ظواهه تلفت النظر في هذا الميدان . . . فمثلاً وجدنا أنّ شعر ما قبل الإسلام قد تجاذبه تياران أحدهما يتّسم بالعتمة والغموض ، والآخر بالإشراق والوضوح : مع متانة وإحكام في الحالتين . . . وحين نواجه المرحلة الإسلامية التي نؤرّخ لها لا بد أن نلحظ نفس الطابعين شعرياً ، وهو أمر يمكن رصده بالنسبة للشعراء الذين لم يستجيبوا لرسالة الإسلام بل حتى لمن استجاب لها . . . لكن بالرغم من ذلك نجد أنّ الأسلوب المتّسم بالإشراق والوضوح هو الذي يطغي على الشعر الإسلامي ، ولعل وقوفنا عند شعر أبي طالب وحسان وكعب وسواهم من الشعراء الذين وظّفوا نتاجهم إسلامياً وأكثروا فيه ، يجسّد نموذجاً بيّناً لهذه السمة . . . وأمّا بالنسبة لسائر الشعراء ، فأنّ هذا الطابع ذاته يظل ملحوظاً في نتاجهم . « فلبيد » الذي اتسم شعره في الجاهلية باللغة المعتمة التي سجلها عليه مؤرّخو الأدب ، نجد شعره الإسلامي قد اكتسب سمة الوضوح والإشراق بنحو لافت للنظر . لنقارن مثلاً بين هذين البيتين اللذين قالهما في الإسلام :

أحمد الله فلا ندّ له بيديه الخير ما شاء فعل
من هداه سبل الخير اهتدى ناعم البال ومن شاء أضل

وبين ما قاله في معلقته المعروفة في الجاهلية : فيما استشهدنا بنماذج لها في الفصل الأول ، من حيث لغتها المعتمة وضبابيّتها كما هو واضح . . .

إذن : أول طابع أحدثه الإسلام في الشعر هو : تحويله ـ في الغالب وليس مطلقاً كما سنرى ـ إلى لغة الإشراق والوضوح .

٢ ـ قلة الإحكام والمتانة

بالرغم من أنّ النماذج التي عرضنا لها (شعر أبي طالب ، حسان ، كعب ، رواحة ، عباس ، لبيد ، الجعدي . . . الخ) تتسم بالإحكام والمتانة (من حيث التركيب اللغوي العام) ، إلاّ أنّ غالبية النصوص قد طبعها التفكك والابتذال ، ولعلّ السر في ذلك ، أنّ : الأدباء قد شغلتهم المعارك الإسلامية من جانب وقصر تجربتهم الجديدة من جانب آخر فيما لا يسمحان للشاعر مثلاً بأن يبذل الوقت الكافي لصياغة القصيدة . يضاف إلى ذلك أنّ محاولة إبراز الدلالات الإسلامية الجديدة : تفرض على الشاعر أن يجنح إلى الوضوح الذي يقترن بركاكة العبارة وتفككها ما دام الأمر يتصل بالموقف العقائدي الذي يتطلب تحديداً ومنطقاً أكثر من المواقف الاعتيادية التي يُتاح له بأن يُعنىٰ بصياغتها فنياً .

٣ ـ ضمور الشعر

السمة الثالثة لشعر هذه الفترة هي : ضمور هذا الشعر وضئالته كمّياً بالقياس إلى المرحلة السابقة . . . والسر في ذلك أنّ هذه المرحلة الانتقالية التي اقترنت بالقيم الروحية ، لا بد أن تزهد الشاعر في هذا الفن المصحوب بما هو ذاتي انفعالي أكثر مما هو مصحوب بما هو رصين وجدّي وواعٍ ، فالنبي (ص) وكبار الصحابة لم يُؤثر عنهم قول الشعر ـ وهم النموذج الإسلامي بطبيعة الحال ، بل أنّ القرآن ذاته (وهو النموذج المعجز الذي بَهَر القوم) لم يكن شعراً . . . بل أنّه ذمَّ الشعراء ، ونزَّه النبي (ص) عن ذلك . . . وحينئذٍ فلا بد أن تزهد هذه الأسباب في قول الشعر ، مضافاً إلى الأسباب الاجتماعية التي أشرنا إليها . . . صحيح أنّ القرآن استثنى الشعراء المؤمنين من الغواية ، وصحيح أنّ النبي (ص) ثمّن مواقف بعض الشعراء ، وصحيح أيضاً أنّ الشعراء الإسلاميين الذين وظّفوا شعرَهم إسلامياً (أبا طالب ، حسان ، كعب . . . الخ) إلاّ أنّ ذلك يظل استثناء للقاعدة وليس أنّ القاعدة هي إيجابية هذا الفن والاستثناء هو سلبيته . علماً بأنّ الاستثناء يفرض إيجابيته في بعض المواقف ، فشعر أبي طالب مثلاً (وقد أُوصيَ من قِبَل أهل البيت (ع) بحفظه)[١٣٩] وشعر الإسلاميين الذين تابعوا

(١٣٩) الغدير : ج ٧ ، ص ٣٩٣ ، ٣٩٤ .

معارك الرسول (ص) (بدر ، أحد ، الخندق ، فتح مكة ، حنين ، الطائف ، الخ) كل أولئك شكّل موقفاً إيجابياً ثمّنه الرسول (ص) بل طالب بإنشاء مثل هذا الشعر ووظّف أشخاصاً لهذه المهمة . . . إلاّ أنّ ذلك كلّه يظل ـ كما قلنا ـ مرتبطاً بسياقات خاصة استثنائية ، وما عدا ذلك فإنّ التخلي أو الزهد عن الشعر (في ضوء التحفظات التي أوردها القرآن الكريم وتنزّه النبي (ص) عن ذلك) يظل أمراً ملحوظاً في هذا العصر الذي نؤرّخ له .

وأيّاً كان ، فنحن بمقدورنا أن نستشهد بموقف أحد كبار الشعراء المخضرمين ـ وهو لبيد ـ حيث أُثِر عنه قوله بأنّ الإسلام أبدله مكان الشعر قرآناً يتلوه . . . أي أنّ قراءته للقرآن الذي يجمع الفنّ والفكر قد زهّده بقول الشعر الذي كان يحتل في الجاهلية موقعاً خطيراً . . .

طبيعياً ، أنّ لكِبر السن أثره على هجر الشعر : بصفة أنّ الكِبر المقترن بالنضج العقلي يضاد ما هو انفعالي ممّا قد يفسر تخلّي البعض عن قول الشعر ، إلاّ أنّ ما هو ملحوظ حقّاً أنّ الإسلاميين الملتزمين ، وأعني بذلك : الملتزمين تقوائياً قد زهدوا عن الشعر طوال التاريخ وليس في المرحلة التي نؤرّخ لها فحسب : إحساساً منهم بعدم انسجامه مع الشخصية الرصينة .

٤ ـ الاستشهاد والاقتباس والتضمين

من السمات التي طبعت أدب هذه المرحلة : الإفادة من القرآن الكريم والحديث ، سواء أكان ذلك استشهاداً بآية أو حديث ، أو اقتباساً لهما بحيث تدمج العبارة الشرعية في لغة الشاعر ، أو تضميناً بحيث تتجسّد العبارة الشرعية في صورة تشبيه أو استعارة أو رمز الخ . . . أمّا الاستشهاد فيتم في النثر غالباً ، لأنّ الاستشهاد بالآية مثلاً يتم من خلال المناقشة أو التعريف اللّذين يخصّان اللغة العلمية وليس الشعر . . . وأمّا الاقتباس والتضمين ، فإنّ الشعر قد استخدمهما بنحو ملحوظ .

فمن النوع الأول ، أي : مجرد الاقتباس من القرآن الكريم ، ما لحظناه في النماذج المتقدمة من نحو :

أحمد الله فلا ندّ له ... بيديه الخير ما شاء فعل
من هداه سبل الخير اهتدى ... ناعم البال ومن شاء أضل

فهو اقتباس من الآيات القائلة ﴿ **بيده الخير وهو على كل شيء قدير** ﴾ و ﴿ **يهدي من يشاء ويضل من يشاء** ﴾ .

ومن النوع الآخر (أي : التضمين) الذي يشكّل صورة تركيبيّة ، قول أبي طالب الذي عرضنا له في حينه (وهو التشبيه) :

كما ذاق من كان من قبلكم ... ثمود وعاد وماذا بقي

و(ابن رواحة) في « التشبيه » أيضاً :

فثبت الله ما آتاك من حسن ... تثبيت موسى ونصراً كالذي نصروا

و(حسان) في « الاستعارة » :

مستعصمين بحبل غير منجذم ... مستحكم بحبال الله ممدود

فالنصوص التي لحظناها لدى كل من أبي طالب ، وابن رواحة ، وحسان ، والحطيئة : تنطوي على (تضمين) من القرآن الكريم ، إلاّ أنّ هذا « التضمين » رُكِّب في صور فنية هي : التشبيه والتمثيل والاستعارة ، مقابل (التضمين) الذي يتم مباشرة (دون أن يُركَّب في صورة) وهو ما أسميناه بـ (الاقتباس) بالنحو الذي لحظناه عند كل من « لبيد » و« النابغة الجعدي » . . .

طبيعياً ، أنّ لكل من « الاقتباس » و« التضمين » مسوّغه الفني ، دون أن يعني أنّ أحدهما أفضل فنياً من الآخر ، فقول الشاعر « بيديه الخير ما شاء فعل » يجسِّد قمة ما يمكن تقديمه في هذا الصدد لأنّه تقرير لحقيقة تتطلب مثل هذا الاقتباس المباشر . . . كذلك ، فإنّ (تضمين) الآية عَبر « تشبيه » بعاد وثمود بالنسبة لمصائر المنحرفين ، يجسّد قمة ما يمكن تقديمه في هذا الصدد لأنّه « تضمين » لحقيقة تتطلب مثل هذا التشبيه : حتى يعتبَر المنحرفون بمصائر المجتمعات البائدة . . . والأمر نفسه بالنسبة إلى « الاقتباس والتضمين » لأحاديث الرسول (ص) ، مثل قول (حسان) في قصيدته (الغدير) :

فمن كنت مولاه فهذا وليّه   فكونوا له أتباع صدق مواليا
هناك دعا اللهم والي وليّه   وكن للذي عادى علياً معاديا

فهو اقتباس من حديث الغدير المشهور (. . . من كنت مولاه فعلي مولاه اللهم والِ من والاه ، وعادِ من عاداه) .

وكذلك اقتباسه من الرسول (ص) في قضية الراية التي أعطاها لعلي (ع) يوم خيبر « لأعطينَّ هذه الراية غداً . . . يحبّه الله ورسوله . . . .) حيث اقتبسها شعراً :

فقال : سأعطي الراية اليوم ضارباً   كمياً محباً للرسول مواليا
يحب إلهي والإله يحبه   به يفتَح الله الحصونَ الأوابيا

* * *

أشــــكالــه

١ ـ القصيد والرجز

يظل الشعر هو الفن الذي يطغىٰ على الأشكال الأدبية الأُخرى في هذا العصر ، على نحو ما لحظناه في مراحله التي عرضنا لها .

ويلاحظ أنّ أحد أشكال الشعر ـ وهو الرجز ـ قد برز في هذا العصر بنحو لافت بحيث استثمر في المعارك المختلفة التي شهدها هذا العصر ، مثل بدر وأُحُد ، والخندق ، وخيْبر الخ . . . ومن الواضح أنّ « الرجز » يتناسب مع المناخ العاطفي الذي تفرضه المعركة حيث يجسّد « نشيداً عسكرياً » يرتجله الفارس الذي يتقدّم إلى مبارزة الآخرين . . . إنّ خفة وزنه من جانب وبساطة لغته من جانب آخر ، وقصر أسطره من ثالث : مضافاً إلى ما تحتاجه المعركة من تصعيد وإلهاب للمشاعر ، تدفع الفارس إلى استخدام هذا السلاح الفني ، كما هو واضح .

ولعلّ أهم سمة للرجز هي : عدم تقيّده بمبادىء الصياغة الفنية ، نظراً لكونه يرتجل بحسب المناسبة التي تستدعيه ، فقد يتقدم فارس إلى آخر لم يُعرَف هويّته سلفاً ، وحينئذٍ يرتجل رجزاً يتناسب مع الفارس الذي يواجهه ، وكذلك يردّ الفارس الأخير

برجز مرتجل يتناسب مع شخصية الفارس الأول ، وهكذا . . . ولعلّ أوضح نموذج لهذا اللون من ارتجال الرجز هو ما ارتجله (عمرو) ـ في معركة الخندق ـ حينما دفعه غروره إلى أن يكرّر نداءاته إلى جيش المسلمين بأن يبرز إليه فرسانهم ، فارتجز قائلاً :

ولقد نجحت من النداء بجمعكم هل من مبارز

حينئذٍ تقدم إليه علي بن أبي طالب (ع) ، مرتجلاً :

لا تعجلن فقد أتاك مجيب صوتك غير عاجز .

وقد علّق النبي (ص) على مبارزة علي (ع) قائلاً :

(لقد برز الإيمان كلُّه إلى الشرك كله)[١٤٠] . . . .

المهم ، أنّ الإمام عليّاً (ع) ـ وهو رائد البلاغة العربية كما سنرى عند حديثنا عن شخصيته الأدبية في الفصل اللاحق ـ قد اضطرّ إلى أن يرتجل هذا اللون من الشعر : تساوقاً مع مناخ المعركة الذي يقترن بأمثلة هذا السلاح اللفظي ، . . . ـ بل أنّ النبي (ص) وهو أفصح العرب ـ بل ممن بغّض إليه الشعر ـ يضطرّ إلى أن يرتجل الرجز في بعض المعارك أيضاً .

---

(١٤٠) سيرة المصطفى : ص ٥٠١ .

الفصـــل الثانــي

« الأدب في عصر الإمام علي (ع) »

يبـدأ عصر الإمام عـلي (ع) من وفاة النبي (ص) في السنـة العـاشرة ، وينتهي في السنة (٤٠) بشهادته (ع) . . . . وخلال هذه الحِقبة (٣٠) عاماً ، تتوالى أحداث مختلفة تعكس آثارها على حقل الأدب . وقـد بدأت هـذه الأحداث بـواقعة « السقيفـة » ، ثم تسلُّم السلطة من قبل أبي بكر وعمر وعثمان ، بما رافق ذلك من التوسُّع الجغـرافي لأرض المسلمين ، ثم بنهوض عـلي (ع) بشؤون الإمامـة والخلافـة : بما سبق ذلـك من فتن وبما رافقه من حروب مثل : الجمل وصفين والنهروان ، . . . هـذه الأحداث تـركت تأثـيرها على حقل الأدب ليس في نطاق تسجيلها فحسب ، بل بما استتبعه من ميلاد أدب جـديد هو (أدب المناقشة) أو (المحاكمة العقلية) أي : الأدب الـذي يستهدف تثبيت وجهـة النـظر من خـلال المنـاقشـة التي يجريهـا مـع الآخـرين معتمـداً في ذلـك عـلى الأدوات الاستدلالية المختلفة . . . وإذا كان الأدب في عصر النبي (ص) يُعنىٰ بـإبراز الإسـلام من حيث سمته العامة ، فإنّ الأدب في عصر الإمام علي (ع) اتّجه إلى إبراز التيارات الفكرية فيه (وقد امتدت إلى عصرنا الحاضر أيضاً) . . .

ولعـلّ التضاد الـذي وقـع بـين واقعـة (الغـديـر) التي نصب فيهـا النبي (ص) علياً (ع) إماماً بعده وبين حادثـة « السقيفة » التي سلكت طـريقاً مضـاداً لذلـك : هي التي استتلت ميلاد هذا اللون من الأدب الاستدلالي الذي لم يقتصر على صعيد المؤسسـة السياسية (الدولة) بـل تجاوزهـا إلى الصُعُد الأُخـرى ، وفي مقدمتهـا (المذهبيـة) التي أفرزت جملة من الاتجاهات المتخالفة ، بما يرافق مثل هذه الاتجاهـات من سوء الاستثـمار

الذي يبتعد عن الخط الإسلامي أساساً ، متمثلاً ذلك ـ في جملة التمثلات السياسية ـ في تمرّد معاوية على علي (ع) وتمهيده السلطة الزمنية للأمويين . . .

طبيعياً ، لا نتوقّع في غمرة هذه الأحداث المصيرية التي أفرزت أدباً سياسياً ومذهبياً فرض فاعليته على الأذهان ، . . . لا نتوقع أن يواكبه ما يمكن تسميته بـ (الأدب اللّهوي أو العابث) الذي لحظناه في عصر ما قبل الإسلام وما نلحظه في الأجيال اللاحقة ، نظراً لهيمنة الخط الإسلامي على النفوس من جانب وانشغالها بالظواهر السياسية والمذهبية من جانب آخر . . . لذلك فإنّ مؤرّخ الأدب يمكنه أن يلحظ بوضوح طغيان الأدب السياسي والمذهبي وضمور « الأدب العابث » على نحو مالحظناه في عصر النبي (ص) أيضاً . . . كما أن السمة الفنية تظل امتداداً لسمة الأدب في عصر النبي (ص) أيضاً لنفس الأسباب التي رافقت هذا العصر : مع ملاحظة تطوّر وتضخّم الأدب المنثور نسبياً نظراً لسعة وتضخّم المواقف والمناسبات التي حفَل بها العصر . ويمكن القول بأنّ كلاًّ من أدب (الخطبة) و (الرسالة) أو (الكتاب الإداري) قد تضخّم حجمها في هذه الفترة : نظراً لمتطلبات الإدارة الحكومية داخلياً وخارجياً ، فقد كانت الخُطب والرسائل التي يصوغها أبو بكر وعمر وعثمان أو الولاة في سياق معركة سياسية أو عسكرية أو في سياق توصية إدارية تتعلق بشؤون الاقتصاد وغيره : تأخذ مساحة ملحوظة من نتاج هذا العصر ، . . . لكن بما أنّ طابع هذه الخُطب والرسائل ـ في الغالب ـ رسمي يتعلّق بقضية سياسية أو عسكرية أو إدارية : حينئذٍ لا نتوقع الظفر بنتاج فني أو فكري يسجّل مَعْلَماً أو ظاهرة لافتة للنظر ، سواء أكان ذلك في هذا الميدان السياسي الذي أشرنا إليه ، أو كان ذلك في نطاق النتاج الأدبي العام الذي يظل امتداداً لعصر النبي (ص) من حيث مستوىٰ الشعر أو النثر كما سنوضح لاحِقاً : مع ملاحظة أنّ أشكالاً أدبية سوف تبرز في هذا العصر تفرضها طبيعة الحياة السياسية بالشكل الذي نعرضه في حينه . لكن ينبغي أن نشير بعامة أنّ نتاج هذه الفترة بالرغم من تضخمه (من حيث الكم) للأسباب السياسية التي ألمحنا إليها ، إلاّ أنّه لم يواكبه تطوّر فني ملحوظ إلاّ لدى معدودين ، . . . وطبيعياً أن نستثني قبل ذلك : شخصية أدبية أفرزت نتاجاً نثرياً جديداً أصبح نموذجاً ـ ليس للجيل الذي عاصرها فحسب بل ـ للأجيال اللاحقة ممتدة بذلك إلى عصرنا الحديث أيضاً ، ألَا وهو الأدب

الذي انتجته شخصية الإمام علي (ع) حيث دفع ذلك مؤرخي الأدب إلى أن يصوغوا عنواناً (بلاغياً) له ، بصفته أرفع الأشكال الأدبية التي تتطلّبها معايير البلاغة العربية فيما نجد أنّ جامع نتاجه (ع) يطلق عليه مصطلح (نهج البلاغة) مشيراً بذلك إلى أنّ النتاج المذكور هو « النموذج » و « المثال » و« القاعدة » لبلاغة التعبير . . .

لذلك ينبغي علينا قبل أن نواصل عرض الأدب العام في هذا العصر ، أن نعرض أولاً (للأدب الشرعي) تمييزاً له عن الأدب العام ، ألا وهو :

* * *

« أدب الإمـام عليّ (ع) »

يمكن الـذهاب إلى أنّ أجـود نتاج أدبي عـرفه التـاريخ (فنـاً ، وعمقاً ، وفكـراً) يتمثـل في ما كتبـه الإمام عـلي (ع) . . . نسوق هـذه الحقيقة وأمـامنا وثيقتـان تشهـدان بـذلـك ، أولاهمـا : نفس النتـاج المـأثـور عنـه (ع) ، والأخـرى : وثيقـة صـادرة عن النبي (ص) تؤكّد هذه الحقيقة . وإذا كان مؤرّخ الأدب يمكنـه من خلال المتـابعة الجـادة لنتـاج الإمام عـلي (ع) أن يستخلص هذه الحقيقـة ، فإنّ المـلاحظ أو القارىء يمكنـه أن يستخلص ذلك من الوثيقـة التي قدّمهـا النبي (ص) في هذا الميـدان . . . الوثيقـة تقول « أنـا مدينـة العلم وعلي بـابهـا » هـذا النص التقـويمي هـو ـ إذا أخضعنـاه للغـة الفن ـ « استعـارة » ولكننـا نعـرف ـ كـما ألمحنـا إلى ذلـك ـ أنّ الفـارق بـين الأدب التشريعي (القـرآن الكـريم ، السنّـة النبـويـة) أنّ الأدب التشريعي حينـما يلجـأ إلى عنصر (الصورة : تشبيه ، استعارة الخ) يختلف عن الأدب العادي في أنّ التشبيه أو الاستعارة ترتكن إلى (واقع) وليس إلى (تخيّل أو وَهم أو مبالغة) ، فعندمـا يقرر القـرآن الكريـم أنّ المنفِق في سبيل الله مثل حَبّـة أنبتت سبع سنـابل في كـل سنبلة مائـة حبّة ، حينئـذٍ لا مبالغة في الصورة (نظراً لكون الله تعالى مُنزَّهاً عن تقرير غـير الحق) ، . . . كذلـك ما يقرره النبي (ص) وهو معصـوم من الخطأ ـ لا يبـالغ في تقـريره لحقيقـة ما . . . فعنـدما يقول (ص) (من عَدّ غداً من أجله فقد أساء صحبة الموت) فإنّه لم يبالغ في ذلك ما دام المرء يتعينّ عليه أن يحيا فكرة الموت وأن يعدّ له الـزاد الذي يتنـاسب مع هـذه الحقيقة ، وحينئذٍ فإنّ إحياء فكرة الموت هي : صحبة بالفعل ، فإذا لم يعدّ الغد من أجله فقد أساء هذه الصحبة ، وحينئذٍ لا مبالغة في هذه الاستعارة ، بل هي الحقيقة ذاتها .

والآن حين نتجه إلى الاستعارة القائلة (أنا مدينـة العلم وعليّ بـابها)[١] نجـد أنّ هذه الاستعارة تجسّد الحقيقة دون مبالغة أيضاً ، ما دام كـلام النبي (ص) معصومـاً من الباطل . . . وإذا كان من وظيفة مؤرّخ الأدب أن يضع النصوص التي يدرسها في نطاقها التاريخي ، حينئذٍ نجد أنّ الوثيقة النبوية القائلة (أنـا مدينـة العلم وعلي بـابها) تشكّـل خلفية « تاريخية » ينبغي أن نستند إلى محتوياتها عند دراستنا لأدب الإمام علي (ع) . . . إنّ كونه (ص) (مدينة) للعلم يعني أنّ الله تعـالى « أُلهمه المعـرفة » التي لم يلهمهـا أحداً من البشر سواه حيث حصرها في (مدينة) تـابعة لـه (ص) ، وأمّا كـون علي هـو (باب المدينة) يعني أنّ المعـرفة التي ألهمهـا الله للنبي (ص) لا يمكن أن يتعرف عليهـا أحد إلاّ من خـلال علي (ع) لأنّـه الباب الـذي يُفضي إلى دخول المـدينة وهـذا ـ يعني أيضاً ـ أنّ عليـاً (ع) هـو الـذي يتكفّـل ببيـان مـا أُلهمــه الله تعـالى للنبي (ص) : حيث أوصــل النبي (ص) هذه المعرفة إلى علي (ع) وجعله لساناً رسمياً يتكلّم نيابة عنه ، ممـا يفسّر لنا واحـداً من أهم الأسباب التي جعلت النتـاج الذي قـدّمه عـلي (ع) ينـطوي عـلى طـرح يجمله (ص) ويفصّله (ع) ، أو يسكت عنه (ص) ويتركه لعلي (ع) بأن يضطلع بتقـريره وتوصيله إلى الآخرين . . .

إذن : عنـدما نقـول بأنّ أدب الإمـام عليّ (ع) يجسّـد أفضل نتـاج عرفـه تـاريـخ الأدب ، حينئـذٍ لا نبالـغ في تقريـر هذه الحقيقـة التي ينبغي لمؤرّخ الأدب أن يعيهـا كـلّ الوعي : إذا كان مستهدفاً دراسة تاريـخ الأدب بلغة مـوضوعيـة تفرضهـا عليه وظيفتـه العلمية . . . وفي ضوء هـذه الحقيقة نتقـدّم بعرض سريـع لأدب الإمام عـليّ (ع) بنحو يتناسب وحجم هذه الدراسة . . . .

* * *

إنّ أهمية النتاج الذي قدّمه الإمام عليّ (ع) تتمثل في المستـويين الفكـري والفني . أما الفني فيكفي أن يُطلَق على نتاجه ـ في المختارات التي انتخبهـا الشريـف الرضي ـ اسم (نهج البلاغة) أي : النموذج أو المعايير أو القواعد أو الطرائق التي تجسّد ما هـو (فني) أو (بلاغي) من التعبير ، وهذا يعني أنّ الإمام (ع) قدّم (النموذج) للفن وإن مـا عداه

---

(١) الغدير : ج ٦ ، ص ٧٩ .

من النتاج العام هـو : دونه أو تقليـد له . . . . وأمـا الفكري منـه ، فيكفي أن نعود إلى وثيقة النبي (ص) لنعرف أنّه حصيلة ما أودعه (ص) من المعرفة لدى الإمـام (ع) ، وهو أمـر يمكن أن يلاحـظه مؤرّخ الأدب حينما يجد أنّـه حيـال (فكـر) متميّـز يَسْتَبِقُ عصره ويتجـاوزها إلى التخـوم التي لا يزال بعضهـا مجهولاً حتى في حيـاتنا المعـاصرة . . . لقـد تحدث الإمام (ع) عن المعرفة بنمطيها : المعرفة الإنسانية والمعرفة البحتـة ، فتحدث عن نشأة الكون وظواهره المختلفة من سماء وأرض وكـواكب وملائكـة وبشر وحيوان الـخ ، وسائر ما يرتبط بالمعرفة البحتة .

وتحدث عن النفس والتربية والإقتصاد والسياسة والتاريخ والإجتـماع ، وسائـر ما يرتبط بالمعرفة الإنسانية . . . ومعلوم أنّ الحديث عن الظاهرة العلمية : إنسانية كانت أو بحتة يتم عادة بلغة تقريـرية ، إلاّ أنّـه (ع) كتبها بلغـة فنية تتـوسّل بـالصوت والصـورة وسائر الأدوات الجمالية : في أرفع مستوياتها ، مما جعل النتـاج المأثـور عنه (ع) مـطبوعـاً بسمتيَ المعرفة والفن ، ومن ثَم جعل هذا النتـاج مطبـوعاً بمـا هو نمـوذجي متميّز بحيث يعكس آثاره على النتاج الذي تشهده العصور الأدبية اللاحقة ، حتى أنّه لا يكاد خطيب أو كاتب أو مفكِّر بنحـو عام يتخلص من تـأثير هـذه الانعكاسـات الأدبية والفكـرية كـما سنشير إلى ذلك في حينه . وأهمية هذا التأثير أو الانعكاس تتمثّل في أنّ النتاج (فكـرياً) لا طرح مماثل له في الميدان العلمي عصرئذٍ حيث إنّ الازدهـار العلمي بدأ بعـد أكثر من مائة سنة من عصر الإمام (ع) ، كـما أنّ اللغة الفنيـة التي استخدمهـا (ع) كانت مكثّفـة بشكـل يحوّلهـا إلى لغة جمـاليـة مَحِضـة تغـرق في غـابـة من الصـور التشبيهيـة والتمثيليـة والاستعارية والرمزية والاستدلالية والتضمينية الخ ، وتحتشد بإيقاعات هائلة تتناول كل مفردة ومركبة حتى لا تكاد تجد من بين آلاف المفردات والتراكيب مفردة أو تركيبـاً خاليـاً من إيقاع ملحـوظ . . . فضلاً عمّا يواكب ذلـك كلّه من الأدوات اللفظيـة والبنائيـة التي تحفل بما هو مدهِش ومثير : في مختلف مستويـاتها . . . والمهم بعـد ذلك أنْ نُصنِّف هـذا النتاج إلى أشكال متنوعة من التعبير الفني ، يمكن درجها ضمن ما يلي :

الخطبة ، الرسالة ، الخاطرة ، المقالة ، الدعاء ، الزيـارة ، الحديث ، المقـابلة ، المحاورة ، الملاحظة .

لكن قبـل أن نتحدّث عن هـذه الأشكال الأدبيـة ينبغي أن نعرض شكـلاً فنيـاً ، نحسب أنّ الإمام علياً (ع) قد تفرّد بصيـاغته بحيث يمكن أن نقـول بأنّ هـذا الشكل لم يَسْتَبِق زمنه فحسب ، بل قد استبق حياتنا الأدبية المعـاصرة أيضاً ، وعـبَرَها إلى جيـل لم تتحدد هويته الأدبية بعد . . . ولنقف عند هذا النص :

١ ـ شكل فنيّ متفرّد

لنقرأ أولاً هذا النص الذي نثرناه وَفْق الشكل الآتي :

ـ المقدمة التقريرية

(بنا اهتديتم في الظلماء ، وتَنَسَّمتُم ذروة العلياء ، وبنا انفجرتم السرار) .

ـ النص الفنـــي

(وقر سمع لم يفقه الواعية ،

وكيف يراعي النبأة من أصمته الصيحة !! .

رُبّ جنان لم يفارقه الخفَقان ،

* * *

مـا زلت انتظر بكم عـواقب الغدر ، وأتـوسّمكم بحليـة المغـتّرين ، حتى سَتـرنَي عنكم جِلبـاب الدِين ، وبصـرَنيكم صدق النيّـة ، أقمت لكم على سُنَن الحق في جـواد المضلّة ، حيث تلتقون ولا دليل ، وتحتقرون ولا تِميهُون .

* * *

اليوم أنطق لكم العجماء ذات البيان .

* * *

عزب رأى امرىء تخلّف عني ،

ما شككت في الحق مذ أريته ،

لم يوجس موسى عليه السلام خيفة على نفسه ، بل أُشفِق عليه من غلبة الجهال ودول الضلال .

* * *

اليوم توافقنا على سبيل الحق والباطل .
مَن وَثِق بماء لم يظمأ)(٢) .

أمامنا الآن نص فني تفرّد به الإمام (ع) من حيث النوع الأدبي الذي ينتسب إليه هذا النص . . . وبالرغم من أنّ النتاج الأدبي المعاصر يألف شكلاً فنياً يصطلح عليه بـ (قصيدة النثر) وهو شكل فني يُعَدّ أحدث الصياغات التي انتهى إليها الشعر الحديث الذي بدأ بالتحرّر من القصيدة العمودية إلى ما يسمّى بـ (الشعر المنثور) الذي اقتبسه العرب من الأوربيين في القرن الماضي ، إلى انبثاق ما يسمى بـ (الشعر الحر) الذي اقتبسه العرب من الأوربيين أيضاً في منتصف القرن الحالي ، إلى انبثاق ما يسمّى بـ (قصيدة النثر) التي اقتبسها العرب من الأوربيين أيضاً بعد الحرب العالمية الأخيرة ، حيث يُعدّ هذا اللون من الشعر المتحرر من (الوزن) أيضاً قمة ما وصلت إليه التقنية الشعرية المعاصرة : حيث يُعوّض عن الإيقاع الخارجي بـ (إيقاع داخلي) ، وحيث تصاغ العبارة بنحو مضغوط ومنتقى ، وحيث تصاغ الفكرة وَفْق رموز مكثّفة مركّزة . . . كل أولئك يمكن أن يتبينه الملاحظ الأدبي : حينما يقف عند النص الذي قدّمه الإمام علي (ع) ، فهو مقسّم إلى مقاطع متفرقة . . . ، كل مقطع يتناول فكرة مركّزة ، . . . كل مقطع تنتظمه صورتان أو ثلاث . . . كل صورة تصاغ وَفْق عبارة مضغوطة منتقاة . . . كل عبارة مشحونة بـ (رموز) و(استدلالات) و(تضمينات) مكثّفة . . . كل قسم يوحي وكأنّه مقطع مستقل ، لكنه (في الحصيلة النهائية للنص) يجسّد نقاطها التي تبدأ منها وتنتهي إلى المركز العام الذي تصبّ فيه فكرة النص . . .

إنّ القارىء مدعو ـ من جديد ـ إلى قراءة النص المتقدّم ، فيما شحنه الإمام علي (ع) بحصيلة استجاباته حيال تجارب الحياة النفسية والاجتماعية التي واجهها ،

---

(٢) نهج البلاغة : شرح محمد عبده ، دار الأندلس ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

حيث يستخلص القارىء منها : حصيلة الموقف الفلسفي للإمام علي (ع) من الكون والمجتمع والإنسان ، وصياغة ذلك في لغة فنية تمتزج فيها (الذات والموضوع) (المرارة أو الشكوى : مع شموخ الإيمان) بنحو مدهش ومثير وطريف .

١ ـ الخطبـــــة

تحتل الخُطب عند الإمام (ع) مساحة كبيرة من النتاج المأثور عنه ، حتى أنّها لتتجاوز المائتين . وهذا الرقم الضخم من الخُطب يرتبط بطبيعة الظروف الاجتماعية التي أحاطت به ، وإذا كان الفارق بين (الخُطبة) وبين غيرها من الأشكال الأدبية (كالشعر أو المقالة مثلاً) هو أنّ الأخيرة لا تتقيّد بوجود مناسبة أو حشد ، فإن الأولى تتوقّف على هذين العنصرين ، ولذلك جاءت غالبية خطبه في السنوات الأخيرة من حياته عندما تسلّم مسؤولية الحُكم . فإذا أضفنا إلى ذلك أنّ هذه السنوات شهدت معارك متنوعة (مثل الجمل ، النهروان ، صفين) وأنّ هذه المعارك تتطلب : حثاً على الجهاد ، حينئذٍ نتوقع أن تحتل الخُطب العسكرية حجماً كبيراً من هذا الشكل الأدبي . كما أنّ طبيعة الظروف التي تسلّم الإمام (ع) خلالها مسؤولية الحكم فرضت نمطاً آخر من الخُطبة السياسية ، كما فرضت طابعاً خاصاً هو (الطابع الاستدلالي) على هذه الخُطب السياسية : نظراً لصلة « المسؤولية » بواقع سياسي حدث بعد وفاة النبي (ص) حيث استتلى عزلته عن تسلّم المسؤولية الرسمية ، وحيث فرض تسلمها في أواخر حياته وضع كل شيء في مكانه لإنارة أفكار الجمهور وإيقافه على حقيقة الأحداث ، فتطلّب ذلك كلّه عنصراً (استدلالياً) طبع هذا القسم من الخُطب . . . وهناك الخُطبة العلمية التي تميّز بها الإمام (ع) حيث طرح موضوعات علمية تتصل ـ كما أشرنا ـ بظواهر الكون المختلفة ، كما أنّ هناك خُطباً ـ وهذا هو الغالب ـ تتضمن البعد الأخلاقي المرتبط بسلوك الفرد مع الله والذات والآخرين في شتّى الصُعد الاجتماعية ، فضلاً عن الخُطب التي تطرح قضايا عقائدية وقضايا فقهية الخ . . . كل هذه الأشكال الخطابية تَوفّر علي (ع) عليها فيما أفرد قسماً منها لظاهرة معينة كالتوحيد مثلاً أو أدمج فيها مختلف الموضوعات : عقائدياً وفقهياً وأخلاقياً واجتماعياً . . . هذه المستويات من الخُطب فرضتها مناسبات مختلفة لم تقف عند المناسبة العسكرية والسياسية بل تجاوزتها إلى طبيعة

العلاقة القائمة بين الإمام (ع) وبين الجمهور سواء أكان في زمن تسلّمه للمسؤولية الرسمية أم في زمن عزلته عنها ، . . . ففي زمن مسؤوليته مثلاً ، تجيء أعياد الجمعة والفطر والأضحى مناسبة لالقاء الخُطب في مختلف الموضوعات ، كما تجيء المناسبات الطارئة أو المستديمة كما هو الحال في ارتياده للمسجد أو اصطحابه لجماعة : سبباً في أن يرتقي المنبر فيلقي عليهم عظة قصيرة أو خطبة طويلة أو يمرّ مع أصحابه على المقابر فيقف مرتجلاً خطبة تتصل بهذا الشأن أو يقف عند ظاهرة فتُملي عليه أن يرتجل خطبة ترتبط بهذه الظاهرة ، أو أنّه يخاطب أصحابه بكلمة تجري مجرى الخطبة في أسلوبها ولغتها ، أو يمكن القول بأنّنا ما دمنا نتوقّع ألاّ تمرّ أيّة جلسة أو مقابلة إلاّ وينتهزها الإمام (ع) ليلقي على مَن حوله كثروا أو قلّوا حتى لو اجتمع بشخص واحد : كلاماً أو خطاباً فيه : تذكير بالوظيفة العبادية ، وهكذا . . .

إذن ، يمكننا أن نفسّر كثرة الخطابة الصادرة عن الإمام (ع) وتنوّعها : في ضوء هذه الأسباب المختلفة التي أشرنا إليها ، كل ما في الأمر أنّ بعض المواقف تتطلب أن يكون الخطاب أو التعليق موسُوماً بطابع الخُطبة الجماهيرية التي تتسم بالطول ، واستثارة العواطف وتدرّجها ، والتوكُّوء على لغة محتشدة بعناصر الصوت والصورة وسائر قيم الأسلوب اللفظي والبنائي ، . . . ثم تتطلب بعض المواقف تعليقاً قصيراً أو إرسالاً لكلام يقصُر أو يطول دون أن يوشّحه (ع) بالعنصر الخطابي بل يرسله على ما هو مألوف من الحديث اليومي : كل ما في الأمر أنّ الحديث اليومي أيضاً يشحنه (ع) باللمحة الفنية حتى يأسَر بها القلوب ، وهذه هي مهمة الفن العظيم . . . وإذا كان الأمر كذلك لا يجد مؤرّخ الأدب ضرورة علمية لأن يفصِّل كلامه (ع) بعضاً عن الآخر ما دام جميعاً قد صيغ بلغة الفن بقدر ما يجد أنّه من المستحسن أن يفرز الأشكال الفنية في خانات محددة (ومنها : الخُطبة) التي نتحدث عنها .

وبغض النظر عن ذلك كلّه ، فمن الممكن أن نشير إلى سمات عامة تطبع الخُطبة التي توفَر (ع) عليها ، متمثلة في :

١ ـ بنـاء الخَطبــة

من المؤسف أن تصل الخُطَب إلى أيـدينا وهي معـرضة للنقصـان بسبب : إمّا من المعنيين بشؤون التدوين (كما صنع الشريف الـرضي حينما انتخب مختـارات من الخطبـة وليس جميعهـا) أو بسبب من نسيـان الـراوي ، أو بسبب من اقتصـاره عـلى مـوضـع الشاهد ، أو بسبب ملابسات النسخ الخ . . . لذلك فإنّ الحديث عن بناء الخطبـة يظل أمـراً صعباً مـا دمنا نعـرف تمامـاً بأنّ مـا يصدر عن المعصـوم (ع) لا بد أن تُـراعىٰ فيـه مقـوّمات البنـاء الفني نظراً لعـدم صياغتـه للكلام زائـداً عن الحاجـة أو قاصراً عنهـا أو مضـطرباً في أدائهـا ووضع الكلمـة في مواقعهـا المناسبـة ، مع مـراعـاة حـال المتلقِّي أو متطلبات الموضوع . لكن بـالرغم من ذلـك يمكننا أن نعـرض لبعض الخُطب التي تبـدو وكأنّها كاملة أو لبعض المقاطع التي نـطمئن إلى سلامتهـا من النقصان والتحـريف . وفي هذا الصدد يمكننا أن نعرض لجملة من مقوّمات البناء ، منها ما يتصل بـ :

الاســـــــتهلال

من المبادىء الفنية التي درج عليها النبي (ص) هو : استهـلال الخطبـة بذكـر الله تعالى وحمده والشكر لمعطياته . . . وقد درَج الإمام (ع) عـلى هذا النسق من الاستهـلال وأفـاض فيه تفصيـلاً وتنويعـاً حتى أصبح قـاعدة فنيـة للخطب والـرسـائـل التي طُبِعت العصور اللاحقة فيما بعـد . وهذا التحميـد يقترن عـادة بذكـر محمد (ص) حيث تُـذكَر الشهادتان (التوحيد والنبـوة) ، ثم الدخـول في الموضـوع الذي تستهـدفه الخـطبة فيـما يستهلّ ـ في الغالب ـ بالمطالبة بتقوىٰ الله تعالى : على هذا النحو :

١ ـ (الحمد لله الذي علا بحوله ودنا بطوله مانح كل غنيمة وفضل وكاشف كل عظيمـة وأزل ، أحمده على عواطف كرمه وسوابغ نعمه وأؤمن به أوّلاً باديـاً واستهديـه قريبـاً هادياً واستعينه قاهراً قادراً وأتوكّل عليه كافياً ناصراً وأشهد أنّ محمداً (ص) عبده ورسوله ، أرسله لإنفاذ أمره وتقديم نذره . . .

٢ ـ أوصيكم عباد الله بتقوى الله الذي . . . .)[٣]

(٣) نفس المصدر : ص ١٣٦ ، ١٤٩ .

إنّ أهمية مثل هذا الاستهلال تتمثل ـ كما أشرنا ـ في كونه قاعدة فنية ـ تقف على الضد من قاعدة الشعر التي تستهل بمقدمة طلليّة في تلكم العصور ـ حيث تجعل المتلقِّي في حضور عبادي لأهم معالم دينه وهي : توحيد الله تعالى ، والإيمان برسالته ، وممارسة التقوىٰ حيال ذلك وهي : الهدف العبادي أساساً . . .

الدخول في الموضوع

لو تابعنا الخطبة المذكورة ، للحظنا أنّ التوصية بالتقوى تشكل رابطة فنية بين الاستهلال والموضوع ، حيث ربط بين المطالبة بالتقوى وبين وظيفة الإنسان في هذه الحياة (أوصيكم عباد الله بتقوى الله الذي ضرب الأمثال ، ووقّت لكم الأجال . . . في قرار خبرة ودار عبرة أنتم مخبرون فيها ومحاسبون عليها) وبهذا الوصل بين المطالبة بالتقوى وبين الدنيا ، دخل النص إلى الموضوع المستهدف ، فقال :

٣ ـ (فإنّ الدنيا رنق مشربها ردغ مشرعها يونق منظرها ويوبق مخبرها ، غرور حائل ، وضوء آفل وظل زائل وسناء مائل حتى إذا أَنِس نافرها واطمأن ناكرها فقمصت بأرجلها وقنصت بأحبلها وأعلقت المرء أوهاق المنية . . . الخ) .

إلى هنا ، فإنّ النص بدأ بالحديث عن طبيعة الحياة الدنيا وموقف الإنسان فيها ، ثم إلى نهايتها وهو (المنية) أو الموت . ثم انتقل إلى ما بعد الموت :

٤ ـ (حتى إذا تصرّمت الأمور ، ونقضت الدهور وأزف النشور أخرجهم من ضرائح القبور . . .) .

إذاً : تدرّج النصّ وَفْقاً للتسلسل الزمني من : الحياة ، إلى الموت ، إلى النشور . . . لكن بما أنّ النص يستهدف تفصيل ما أجمله في هذا الصدد وطرح أفكار متنوعة ، حينئذٍ لا بدّ (من حيث عمارة النص) من عود إلى الموضوع وربط جديد بين الجزئيات التي تنتظم الموضوع ، حتى يتحقق إحكام النص ووحدته من خلال :

تنامي الموضوعات وتلاحمها

لقد طرح النص تفصيلات متنوعة للموضوع الذي أجمله في المقدمة ، ففصّل الحديث عن الإنسان :

٥ ـ (عباد مخلوقون اقتداراً ومربّون اقتساراً ومقبوضون احتضاراً ومضمنون أجداثاً وكائنون رُفاتاً ومبعوثون أفراداً) .

لِنَنْظر كيف أنّ النصّ عادَ من جديد إلى نفس التسلسل الزمني (الحياة ، الموت ، النشور) (مخلوقون اقتداراً . . . مضمنون أجداثاً . . . مبعوثون أفراداً) ففي هذه الفقرات الثلاث : تسلسل زمني مماثل للمقطع الأسبق : كما هو واضح . . . ثم لنواصل القراءة : (فيالها أمثالاً صائبة ، ومواعظ شافية لو صادفت قلوباً زاكية وأسماعاً واعية ، وألباباً حازمة ، فاتّقوا الله تقية من سمعٍ فخشع ، واقترف فاعترف ، ووجل فعمل ، وحاذر فبادر ، وأيقن فأحسن ، وعبِّر فاعتبر ، وحُذِر فحذَر ، وأزجر فازدجر . . . الخ) هنا أيضاً ينبغي أن نلحظ كيفية الربط الفني بين المقطع الأول وهذا المقطع ، فقد لحظنا أوّلاً كيف أنّ النص الذي استهل الحديث بتقوى الله (أوصيكم عباد الله بتقوى الله الذي ضرب الأمثال) هذه المقدمة نجد الآن انعكاسها في المقطع الجديد من الخطبة (فيالها أمثالاً صائبة الخ) . . . لِنَنْظر كيف ربطت الخطبة بين المقطع (رقم ٢) وهذا المقطع (رقم ٦) من خلال التذكير (بتقوى الله الذي ضرب الأمثال) هناك وربطه بتذكير جديد للأمثال (فيالها أمثالاً صائبة) فهذه الأمثال الصائبة هي نموّ فني للأمثال التي ضربها الله تعالى هنا . . . . ثم لنلاحظ أيضاً كيف ربطت الخطبة بين المقطع (٣) وهذا المقطع الجديد ، حيث كان المقطع يتحدّث عن الدنيا ، وأنّه (رنق مشربها . . . الخ) وحيث يتحدث المقطع الجديد عن هذه الأمثال : (لو صادفت قلوباً زاكية وأسماعاً واعية . . .) فهنا نجد الربط بين الدنيا التي هي رنق مشربها ، وبين من يمتلك سَمعاً واعياً فيعاف الرنق المذكور . . .

إذاً : للمرة الجديدة ، ينبغي أن نلحظ كيف أنّ الموضوعات قد خضعت للنمو والتلاحم بحيث يفصّل ما هو مجمل ويطوّر وينمي الموضوع على النحو الذي أوضحناه .

وإذا تابعنا سائر المقاطع من هذه الخطبة للحظنا نفس البناء الفني الذي يصل بين

أقسام الخطبة ويخضعها للوحدة العضوية التي تنتظم الهيكل المذكور .

العنصر العاطفـــــي

قلنا أنّ ما يميّز الخطبة عن سائر الأشكال النثرية هو استثمارها للبُعد العـاطفي عند الجمهور . . . ويمكننا ملاحظة هذا العنصر في المقطع الأخير الذي طـالب الحشد بمـا يلي (فاتقوا تقية من سمع وخشـع ، واقترف واعـترف ، ووجل فعمـل . . . الخ) إنّ هـذا التوازن بين الجمل وتتابعها واحدة بعد الأخرى ، وخضوع كل واحـدة منها إلى صـوتين متجانسين متتابعين أيضاً (حاذر فبـادر ، وأيقن فأحسن وعـبر فأعقب) ، هـذا الإيقاع يساهم في التصعيد العاطفي للموقف حتى يصـل تدريجيـاً إلى تصعيد أشـدّ حينما نـواجه المقطع السابع الذي جاء فيه (فهل ينتظر أهـل بضاضـة الشباب إلاّ حـواني الهرم وأهـل غضارة الصحة إلاّ نوازل السقم ، وأهل مدة البقاء إلاّ آونة الفناء) ثم يتصاعد أشـد في المقـطع الثامن (فـاتّقـوا عبـاد الله تقيـة ذي لُب ، شَغـل التفكُّـر قلبـه وانصب الخـوف بـدنه . . .) ويتصـاعد شيئـاً فشيئاً حتى يبلغ الـذروة في المقطع الأخـير (أولي الأبصار والأسـماع ، والعافيـة والمتاع ، هـل مِن مناص ، أو خـلاص ، أو معاذ ، أو مَـلاذ ، أو فرار ، أو محار ، أم لا ؟ فأنّى تؤفكون ؟ أم أين تصرفون ؟ أم بماذا تغترّون ؟) . . .

إنّ هـذه الفقرات الأخـيرة لا تحتاج إلى التعقيب بـالنسبة للعنصر العـاطفي الذي رشحت به ، فهي تهتف بأولي الأبصـار والأسماع ، وتتسـاءل قائلة (فـأنّى تؤفكون ؟ أم أين تصرفون ؟) ، هذا النمط من الخطاب ، ثم التساؤل (هل من مناص أو خلاص) وتتابع هـذه التساؤلات المقـترنة بتتـابع الجـرس (خلاص أو منـاص) (معاذ أو مـلاذ) الـخ ، ثم التساؤل من جـديـد (فـأنى تؤفكـون . . .) . . . كـل أولئك يشكّـل قمـة التصعيد العاطفي للجمهور ، مما يمكن أن يتبيّنه كل من يستمع بدقة إلى محتويات الخطبة وأساليبها ، حتى أنّ مدوّن هذه الخطبة ، عقّب عليهـا قائـلاً : (في الخبر أنّـه لما خـطب بهذه الخطبة اقشعرت لها الجلود وبكت العيون ورجفت القلوب) ، وكل ذلك نـابع من طبيعة العنصر العاطفي الذي خاطب به الإمام (ع) الجمهور كما هو واضح .

العنصـــر الجمالي

ونَدَع العنصر البنائي والعاطفي ونتجه إلى الأدوات الفنية المستخدمة في الخطبـة ، لنجد أنّنا أمـام صور وإيقـاعات هـائلة تحتشد بشكـل مكثّف ومنتظم حتى لا يكـاد يخلو سطر من هذه الأدوات المدهِشة ، المثيرة ، الطريفة . . . ففي صعيد الإيقـاع ، لا تقف الخطبة عند التجانس الصوتي بين الفواصل ، بل تتجاوزه إلى المفردات المتتابعـة أيضاً : (هـل من مناص أو خـلاص) ، أو معاذ أو مـلاذ أو فرار أو محـار) (سمـع فخشـع ، واقـترف فـاعـترف ووجـل فعمـل . . .) ، كـما يتجـاوز إلى المفـردات المـزدوجـة مثـل (قمصت بأرجلها وقنصت بأحبلها) (في قـرار خبرة ، ودار عـبرة) ، كما تتجـاوزه إلى ثلاث فواصل تصاعداً (تصرمت الأمور ، وتقضّت الـدهور وأزف النشـور : أخرجهم من ضرائـح القبور وأوكـار الطيـور) (عباد مخلوقـون اقتداراً ، ومـربوبـون اقتسـاراً ، ومقبوضون احتضاراً) . . . وفي صعيد الصور نجد التنويع والكثافة ذاتهـا في استخدام هذا العنصر ، فأنت ما أن تبدأ بالخطبة حتى تجدها (مصوّرة) جملة بعد جملة ، ومقطعـاً بعـد مقـطع حتى نهايتهـا سـواء أكـانت الصـورة مبـاشرة أو غـير مبـاشرة ، والأهم أنّ (الصورة) - كما لحظنا الإيقاع أيضاً قد وُظِّف للتصعيد العاطفي فيها - قد وُظِّفت أيضاً لإنـارة الأهداف الفكـرية في الخـطبة ، . . . فلو وقفنـا عـلى هـذه الصـورة : (قمصت بأرجلها وقنصت بأحبلها) لـوجدنـا جملة من الأسرار الفنية في صيـاغتها ، وفي تجـانسها الصوتي ، وفي تجانسها مع فكـرة النص ، فقد صيغت (من حيث الصـوت) متجانسـة (قمصت ، قنصت ، بأرجلها ، بأحبلها) وصيغت (من حيث التركيب) متجانسة مع هدف الخطبة ، فقمص الأرجل هو (رفعها وطـرحها) وقنص الأحبـل هو (الاصـطياد بحبائل الدنيا) حيث تستهـدف الصورتـان ما يـلي : « إنّ الموت هـو نهاية هـذه الحياة » لكن كيف تم ذلك ؟ هناك عنصران : « المبـاغتة » و« المخـادعة » يقـترنان مـع الحياة ، فالمباغتة هي رفع الأرجل ووضعها حيث ينتهي معها كل شيء ، والمخادعة هي اصـطياد الإنسـان بشباكهـا ، وهذان العنصران من أبـرز مظاهـر (الحرب) وأنجـح وسائلهـا في إحراز النصر ، فالـدنيا هي الـطرف الأول من المعركـة ، والإنسان هـو طرفهـا الآخر ، والدنيا تمارس هاتين الوسيلتين في حربهـا مع الإنسـان ، إنّها تستخدم عنصر « المبـاغتة » (قمصت بأرجلهـا) ثم تستخـدم عنصر « المخادعـة » (قنصت بأحبلهـا) ، ثم ماذا ؟

(قائدة له إلى ضنك المضجع ، ووحشة المرجع) تقوده إلى القبر . . . .

إذن : جاءت الصورة متجانسة مع بناء النص ، وجاءت ذات عنصر إيقاعي ، وجاء الإيقاع ذا عنصر صوري ، وجاء متجانساً مع البُعد العاطفي ، وجاءت ـ من ثَم ـ جميع الأدوات الفنية مُوظَّفة لأفكار الخطبة ، وجاءت الخطبة وكأنّها عمارة فنية محكمة البناء ، خاضعة لخطوط هندسية بالغة الإثارة والجمال والدهشة بالنحو الذي لحظناه .

المحاضرة

المحاضرة هي مقال أُعِدّ للإلقاء أو ما يمكن تسميته بالكلمة المحفليّة أي ما يُلقىٰ في اجتماع خاص أو عام لا يقصد به استثارة الجمهور وحثّه على عمل ما ، بل توصيل المعرفة إليه من خلال التحدّث معه مباشرة بدلاً من الكتابة .

والفارق الفني بينها وبين الخطبة (مضافاً إلى ما تقدم) هو : ضمور العنصر العاطفي فيها ثم ضمور اللغة الخطابية (أي محادثة الجمهور بضمير المخاطب) استمرارياً ، بمعنى أنّ الكلمة تحمل عنصراً عاطفياً أو لغة خطابية ضئيلين بالقياس إلى بروزهما في الخطبة . . . ويمكننا ملاحظة هذه الخصائص الثلاث : توصيل المعرفة العلمية ، ضمور العنصرين العاطفي والخطابي ، في النص الذي بدأه بقوله :

(الحمد لله الذي لبس العزّ والكبرياء ، واختارهما لنفسه دون خلقه ، وجعلهما حمىً وحرماً على غيره واصطفاهما لجلاله ، وجعل اللعنة على مَن نازعه فيهما من عباده . ثم اختبر بذلك ملائكته المقرّبين ليميز المتواضعين منهم من المستكبرين ، فقال سبحانه ـ وهو العالم بمضمرات القلوب ومحجوبات الغيوب (إنّي خالق بشراً من طين فإذا سوّيته ونفخت فيه من روحي ، فقعوا له ساجدين فسجد الملائكة كلُّهم أجمعون إلاّ إبليس . . . اعترضته الحمية فافتخر على آدم بخلقه وتعصّب عليه لأصله . فعُدُّ والله إمام المتعصبين ، وسلف المستكبرين الذي وضع أساس العصبية ونازع الله رداء الجبرية وخلع قناع التذلل . . .)(٤) هذه المقدمة : تلخّص كل شيء من خصائص

(٤) نفسه : ص ٣٥٧ ، ٣٧٦ .

« الكلمة » . . . حيث تطبعها سمة البحث أو المقالة التي تعتمد التعريف والاستدلال التقريري والتوكُّوء على مصدر ، والخلو من المخاطبة والاستثارة ، والتقليل من عناصر الصوت والصورة الخ . . . فلو قسنا هذه المقدمة مع مقدمة الخطبة التي وقفنا عندها قبل صفحات لوجدنا فارقاً ملحوظاً بينهما فهناك احتشدت المقدمة بعنصر إيقاعي وصوري مكثِّفين كل التكثيف حتى لا تخلو الجملة الواحدة منهما ، أمّا في هذه المقدمة فلا توجد إلاّ صورتان أو ثلاث ، كما لا يوجد إلاّ جملتان إيقاعيّتان أو ثلاث . . . مضافاً إلى خلوّها من الصياغات الخطابية وسائر ما يواكبها من أدوات أشرنا إليها . . . لكن ما يعنينا بعد ذلك هو أن نشير إلى أنّ التعريف والشرح والاستدلال الفكري هو الذي يطبع هذه الكلمة : مشفوعة بومضات خاطفة من الإيقاع والصورة ، وبخطاب يوجّه بين الحين والآخر إلى الآخرين . . .

إذن ، لنتابع الكلمة المذكورة : (ألاَ ترون كيف صغّره الله بتكبُّره ووضعه بترفّعه ، فجعله في الدنيا مدحوراً ، وأعدّ له في الآخرة سعيراً ولو أراد الله أن يخلق آدم من نور يخطف الأبصارَ ضياؤه ويبهر العقولَ رواؤُه وطيب يأخذ الأنفاس عرفه : لفعَل ، ولو فعَل لظلت له الأعناق خاضعة ولخفّت البلوىٰ فيه على الملائكة ، ولكن الله سبحانه يبتلي خلقه ببعض ما يجهلون أصله تمييزاً بالاختبار لهم ونفياً للاستكبار عنهم وإبعاداً للخيلاء منهم ، فاعتبروا بما كان من فعل الله بإبليس إذ أحبط عمله الطويل وجهده الجهيد ، وكان قد عبد الله ستة آلاف سنة لا يدري أمن سني الدنيا أم من سني الآخرة عن كِبر ساعة واحدة . فمن ذا بعد إبليس يسلم على الله بمثل معصيته ؟ كلا ، ما كان الله سبحانه ليدخل الجنة بشراً بأمر أخرج به منها ملكاً . . .) . . . نواجه في هذا النص وما قبله ـ حيث ينطوي على (مقدمة) و(موضوع) ـ جملة من الخصائص التي تُطبَع « الكلمة » .

١ ـ بناؤهـــا

إنّ من أهم ما يميّز فن التعبير هو خضوعه لتخطيط هندسي تتوازى وتتقاطع خطوطه وَفْقاً لقواعد السببية والنمو . . . وقد لحظنا في خطبة سابقة مدى هذا التخطيط المذهِل الذي تلاحمت من خلاله العناصر العاطفية والموضوعية والصورية والإيقاعية

بعضاً مع الآخر وانصبابها في الهيكل الفكري العام للخطبة . . . هنا في (الكلمة) نلحظ العمارة الفنية ذاتها من حيث الإحكام والتخطيط الهندسي . . . . ولعلّ أبرز هذا التخطيط هو ملاحظة (المقدمة) التي استهلت بها الكلمة وبين (الموضوع) الذي تناولته الكلمة ، فالموضوع هو سلوك إبليس القائم على عنصر (التكبّر) حيث تكفّل النص بشرحه مفصلاً كما لحظنا ، : لكن لنتجه إلى المقدمة ونلحظ كيف أنّ المقدمة (مهّدت فنياً للدخول في هذا الموضوع ، فالمقدمات التي تستهل بها الخطب والرسائل تكاد تتماثل في صياغاتها التي تبدأ بالتحميد لله تعالى وبذكر صفاته ، : لكن في كل (تحميد) خصوصية لا توجد في التحميد الآخر ، وهذه الخصوصية تعود إلى صلة (التحميد) بـ (الموضوع) الذي يتناوله النص ، ففي الكلمة التي نتحدّث عنها نجد أنّ (التحميد) يبدأ بهذا الشكل :

(الحمد لله الذي لبس العزّ والكبرياء ، واختارهما لنفسه دون خلقه ، وجعلهما حمىً وحرماً على غيره واصطفاهما لجلاله وجعل اللعنة على من نازعه فيهما من عباده) إلى هنا ، فإنّ القارىء يلحظ أنّ (التحميد) قد اقترن بالعزّ والكبرياء ـ دون أن يقرنه بصفات الله الأُخرى ـ ثم أكّد بأنّ العزّ والكبرياء قد خصّ الله بهما ذاته وجعل اللّعنة على من ينازعه فيهما . . . ترى ، لماذا بدأ الإمام علي (ع) بهاتين الصفتين ، ولماذا قال بأنّ الله جعل اللعنة على من ينازعه فيهما ؟ . . . هنا تكمن خطورة الفن المدهش . . . لقد استهلّ (ع) كلمته بهذا الحمد دون سواه لأنّ الموضوع الذي يستهدف طرحه في هذه الكلمة هو سلوك إبليس ، وإبليس ـ كما نعرف جميعاً ـ هو أول من حاول أن ينسب العزّ والكبرياء لنفسه عندما امتنع عن السجود لآدم ، وأول من صبّ الله عليه اللعنة .

إذن : نتوقّع من هذه المقدمة أن ترتبط فنياً بموضوع يتناول ما له صلة بهذا (التحميد) ، وهذا ما بدأ به النص فعلاً حينما قال بعد هذه المقدمة ما يلي :

(ثم اختبر بذلك ملائكته المقرّبين ليميز المتواضعين منهم من المستكبرين . . .)

ثم يواصل حديثه عن هذا الجانب إلى أن يصل إلى إبليس فيعرض لنا سلوكه القائم على التكبّر) . . . حيث تَدرّج من (الملائكة) إلى (إبليس) بصفته ينتسب إليهم ، وقبل ذلك تَدرّج من الحديث عن صفتي الله (العزّ والكبرياء) إلى اختبار العنصر الملائكي في هذا الميدان . . .

إذاً : لحظنا كيف أنّ (المقدمة) تمّت صياغة (التحميد) فيها بنحـو (يتجانس) مع الموضـوع المطروح في النص ، وكيفيـة الدخـول إلى (الموضـوع) بنحو من التـدرُّج والنمـو والسببية التي تشبـه نموّ النبـات وخضوعـه لعوامـل بيئية مختلفـة خـلال مـراحـل نموّه . . .

بعـد ذلـك ، ينبغي أن نلحظ كيف أنّ الأدوات الفنيـة الأُخـرى قـد سـاهمت في تخطيط هذه العمارة ، وفي مقدمتهـا : عنصر (الصورة) التي ختم بهـا النص السابق ، وهي (ما كان الله سبحانه ليدخل الجنة بشراً بأمر أخرج منهـا ملكاً) هـذه الصورة التي سنعرض لها عند حديثنـا عن (الصورة التضمينيـة) ، في أدب الإمام (ع) ، تنتسب إلى (التضمين) الذي يعني أن يضمّن النص كلامه : آيـة كريمـة أو غيرهـا من الاقتباسـات ويصوغها في صورة فنية ، حيث إنّ القـرآن الكريم أشـار مكرّراً إلى إخـراج إبليس من الجنة بسبب من معصيته (التكبّر) ، . . . وهذه الإشارة قد ضمنها الإمام (ع) في صورة فنية مدهشة : لو كانت وحدها قد صـدرت عنه لكـانت كافيـة في تلخيص تجربـه الحياة جميعاً ، . . . إنّ القارىء ليقف ذاهلاً مندَهشاً مبهوراً من هـذه الصورة التي تلخّصُ لـه تجـربة الإنسـان من حيث تعامله مـع الله تعـالى وطبيعـة وظيفتـه التي أوكلهـا الله تعـالى إليه . . . لنقرأ الصـورة من جديـد حتى نتحسّس خطورة الفن العـظيم : (ما كـان الله سبحانه ليدخل الجنة بشراً بأمر أخرج منها ملكاً)(٥) ، . . . نحن الآن أمـام صورة تمت صيـاغتها لغـوياً بنحـو من التركيب القـائم عـلى الـتركيـز والاقتصـاد والمتـانـة والإيحـاء المـدهش ، . . . هذه الصـورة تقول بمـا معناه : إنّ الله تعـالى لا يدخـل البشر الجنـة : بالمعصية التي أخرجت ملكاً ـ وهـو إبليس ـ منها ، . . . إنّ « إبليس » وهـو « ملك » قد أُخرِج من الجنة أو حُرِم منها بسبب معصيته ، وحينئذٍ هـل يدخـل الله البشر الجنة بسبب من معصيتهم ؟ كلا . . . مع أنّ إبليس عبد الله بلا معصية سابقة آلافاً من السنين ، في حين أنّ البشر لم يسبق بمثل هذه العبادة ، فكيف يـدخل الجنـة من لم يتعبّد سـابقاً بـأمر خرج منها ملك متعبِّد ؟ . . . . هذه الدلالة صاغها النص في صورة (التضمين) المشـار إليهـا حيث يلخص هذا التضمـين سلوك الإنسان ومـا ينبغي أن يختطّه عبـادياً في غمـرة المهمة الموكلة إليه في هذه الحياة . . . .

(٥) نفسه : ص ٣٥٨ .

المهم ، أنّ الصـورة المشار إليهـا ساهمت ـ وهـذا ما نعتزم في هذا الحقـل التـأكيـد عليه ـ عضويـاً في بلورة الموضـوع الذي طـرحته الكلمـة ، حيث إنّ الوصـل الفني بين المقدمة والموضوع قد واكبه رسم فني يتواصل ويتـلاحم بدوره مـع جزئيـات الموضـوع ، فالصورة والإيقاع والصياغة اللفظية توظّف جميعاً لإنارة الموضوع (كما لحظنا في الخطبة) وكـما نلحظ الآن ذلـك في (الكلمـة) التي نتحـدث عنهـا ، فيـما جـاءت (الصـورة التضمينية) مُوظَّفة بشكل فني مثير لإنارة المـوضوع الـذي يتحدث عن إبليس ومعصيتـه وعلاقة ذلك بالتكبّر . . .

ونكتفي بهـذا القدر من تـوضيح البنـاء العماري لهـذه « الكلمة » حتى لا نتجـاوز حجم هذه الدراسة التي تعتزم عـرض المستويـات الأخرى من أدب الإمـام (ع) . . . . وقد عرضنا كلا من (الخطبة) و (الكلمة) ، ونتقدم الآن إلى شكل أدبي آخر هو :

المقـــــال

يتناول المقال الأدبي موضوعاً يكتب بلغة تقريرية خالية من الاستثارة العـاطفية ، والعنصر الصوري والإيقاعي ، بحيث يقترب من تخوم البحث العلمي الصرف ، بكونه يُعنىٰ بـانتقـاء المفـردة والـتركيب ، ويهب اللغـة مسحـة جمـاليـة تجعله منـدَرجـاً ضمن الأدب . . . والإمام (ع) توفّر على هذا النمط من التعبير حسب متطلبات السيـاق الذي يفرض مثل هذا الشكل الأدبي . والمقال يتّخذ نمطين من الصياغـة ، أحدهـا : يكتسب طـابع التصنيف العلمي ، والآخـر : طابـع التقريـر لإحـدى الحقـائق . . . أمّـا النمط الأوّل ، فمن أوضح نماذجه :

١ ـ المقال المُصنَّـــف

وهـو تصنيفه لسـمات الشخصية في مستـويـاتهـا الثـلاثـة : المؤمنـة ، الكـافـرة ، المنافقة ، حيث صنّف الإمام (ع) كلا من :

١ ـ (الإيمان على أربع دعائم : على الصبر ، واليقين ، والعدل ، والجهـاد والصبر منهـا على أربع شعب : على الشوق ، والشفق ، والزهد ، والترقّب . . . الخ . . .

٢ ـ الكفر على أربعة دعائم : على الفسق ، والغلو ، والشك ، والشبهة ، والفسق على أربع شعب ، على : الجفاء ، والعمى ، والغفلة ، والعتو . . . الخ .

٣ ـ النفاق على أربع دعائم ، على : الهوى ، والهوينا ، والحفيظة ، والطمع . فالهوى على أربع شعب ، على : البغي ، والعدوان والشهوة ، والطغيان . . . الخ)[٦] .

وهذا التصنيف الذي ينهي السمات إلى ستين سمة ، يندرج ضمن بحوث (علم النفس (التي قدمها (ع) بمثابة وثائق بالغة الأهمية ، ولا تدخل ضمن الأشكال الفنية . . . ومع ذلك نجد أنّ الطابع الأدبي يسم لغة العلم بخاصة عندما يشرح كل سمة ، مثل تعليقته على بعض السمات (ومن زاغ ساءت عنده الحسنة ، وحسنت عنده السيئة ، وسكر سكر الضلالة ، ومن شاق وعرت عليه طرقه . . . الخ) فهنا يتوكّأ (ع) على التشبيه والاستعارة ، وعناصر إيقاعية كما لحظنا ممّا يدرج المقال ضمن الحقل الأدبي . . .

وأمّا النمط الآخر الذي يعتمد تقرير الحقائق ، فيمكن ملاحظته في مستويات متنوعة ، منها :

٢ ـ المقال العلمي

وهو ما يتناول ظواهر علمية بلغة الفن ، مثل ما ورَد عنه من النصوص التي تتحدث عن التوحيد وصفات الله تعالى ، وسائر ما يرتبط بالبُعد العقائدي ، وعن نشأة الكون وظواهره المختلفة ، من نحو :

(ما وحّدَه مَن كيّفه ، ولا حقيقته أصاب مَن مثّله ، ولا إيّاه عَنىٰ مَن شبّهه ، ولا صمده من أشار إليه وتوهمه ، كل معروف بنفسه مصنوع ، وكل قائم في سواه معلول ، فاعل لا باضطراب آلة ، مقدّر لا يحول فكره ، غنيّ لا باستناده ، لا تصحبه الأوقات ولا ترفده الأدوات ، سبق الأوقات كونه ، والعدم وجوده ، والابتداء أزله . . . الخ)[٧] .

---

(٦) تحف العقول : ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

(٧) نهج البلاغة : ص ٣٤١ .

واضح ، أنّ هذا النص الذي يتحدّث عن توحيد الله تعالى : قد توكّأ على لغة الفن (توازن الجمل ، تجانس الأصوات ، التقابل بين الظواهر) لكن : دون شحنها بعناصر صورية وإيقاعية ، نظراً لكونه يتحدث عن أدقّ الظواهر والصفات التي تتطلب : منطقاً واستدلالاً لا يتناسب معهما : الإغراق في العنصر الإيقاعي إلّا خاطفاً مثل (ولا يقال له حدّ ولا نهاية ، ولا انقطاع ولا غاية) (لم يلد فيكون مولوداً ولم يولد فيصير محدوداً) . . . وأمّا العنصر (الصوري) فيكاد يختفي من هذا النص نظراً لأنّ التشبيهات والاستعارات والرموز وغيرها : إنّما يُركَن إليها من خلال إيجاد علاقات (تمثيلية) وهو أمر لا ينسجم مع واقع (التوحيد) الذي يتطلّب استدلالاً لا تصويراً وكشفاً كما هو واضح .

٣ ـ المقال التقريـــري

وهو المقال الذي يقوم بمهمة الشرح والتعريف لظاهرة من الظواهر ، مثل تعليقه (ع) على قوله تعالى (يسبّح له فيها بالغدوّ والآصال : رجال . . . الخ) حيث يصحّ جعلها عنواناً لمقالة : (إنّ الله سبحانه وتعالى جعل الذكر جلاء للقلوب تسمع به بعد الوقرة ، وتبصر به بعد العشوة ، وتنقاد به بعد المعاندة ، وما برح لله ـ عزت آلاؤه ـ في البرهة بعد البرهة وفي أزمان الفترات عباد ناجاهم في فكرهم وكلّمهم في ذات عقولهم ، فاستصبحوا بنور يقظة في الأبصار والأسماع والأفئدة . . .)[٨] فهنا يقدم (ع) تعريفاً وشرحاً لظاهرة (الذكر) ومعطياتها العبادية ، حيث وشّح المقال بالعناصر الفنية من صورة وصوت كما لحظنا ، والأمر نفسه بالنسبة لنمط آخر من المقال هو :

٤ ـ المقـال الانطباعي

وهذا ما يعبّر من خلاله عن انطباعاته التي تستغرق موضوعاً متشعب الجوانب ، ولكنه يصوغها وَفْق لغة تصويرية وليست تقريرية ، يوشّحها بأدوات (انطباعية) أي : ما ينفعل به وجداناً ، وهذا من نحو قوله ـ بعد تلاوته (ألهاكم التكاثر): (يا له مراماً ما

(٨) نفس المصدر : ص ٢٤١ .

أبعده ، وزوراً ما أغفله وخطراً ما أفظعه ، لقد استخلوا منهم أيّ مدّكر وتناوشوهم من مكان بعيد ، أفبمصارع آبائهم يفخرون ، أم بعديد الهلكى يتكاثرون . يرتجعون منهم أجساداً خوت ، وحركات سكنت . . . الخ) وتمضي المقالة على هذا النمط (الانطباعي) عن ظاهرة التفاخر حتى بالأموات . . . وهي انطباعات موشّحة بلغة الفن (التساؤل ، التعجب) . . . وتوشي بعناصر الصورة ، وبعناصر الصوت ، وأيضاً بعنصر المحاورة القصصية (لقد رجعت فيهم أبصار العبر وسمعت منهم آذان العقول ، وتكلّموا من غير جهات النطق ، فقالوا : كلحت النواظر وخوت الأجسام النواعم ، ولبسنا أهدام البلى . . .)[٩] .

وإذا كان المقال الانطباعي يتميز بطول حجمه ، وتنوع موضوعاته ، فهناك شكل أدبي يتميز بقصر حجمه وموضوعه حيث يتناول شعوراً مفرداً هو :

الخاطـــرة

الخاطرة ـ كما قلنا ـ انطباع سريع وخاطف عن ظاهرة تستوقفه (ع) ، يوشحها بأدوات الفن ، وهذا من نحو سماعه لرجل يذم الدنيا ، فعقّب (ع) قائلاً (أيّها الذام للدنيا ، المغتر بغرورها ، المخدوع بأباطيلها ، اتغتر بالدنيا ثم تذمها . أنت المتّجرم عليها أم هي المتجرمة عليك ؟ متى استهوتك : أم متى غرتك ؟ أبمصارع آبائك من البلى ؟ . . . إنّ الدنيا دار صدق لمن صدقها ودار عافية لمن فهم عنها ودار غنىً لمن تردّد منها ودار موعظة لمن اتّعظ بها ، مسجد أحباء الله ومُصلّى ملائكة الله . . .)[١٠] فالانطباع هنا يكاد يماثل الانطباع الذي لحظناه في تعليقه (ع) بعد قراءة (ألهكم التكاثر) بيد أنّه فصّل الكلام ونوّعه في (المقال) ، وحصره في موضوع ، وتناوله خاطفاً في (الخاطرة) ، : مع توشيحها بنفس أدوات الفن : لفظياً وإيقاعياً وصورياً .

---

(٩) نفسه : ص ٤١٥ ، ٤١٦ .

(١٠) نفسه : ص ٥٩٠ .

الوصـــــايا

الوصية هي كلام يوجهه (ع) إلى شخص محدّد ، يتضمن تنفيذاً لعمل أو إرشاداً لمختلف السلوك العبادي ، وهو يتم أما من خلال المطالبة بالتزام ذلك في حياته (ع) أو بعد وفاته (ع) . ففي الحالة الأولى تتم التوصية إلى والٍ ، أو قاضٍ ، أو عامل ، أو قائد عسكري : يبعث به إلى إدارة مدنية أو جنائية أو محكمة أو جبهة قتال ، فيوصيه بمواعظ خاصة ترتبط بوظيفته وبمواعظ عامة ترتبط بمختلف السلوك العبادي . كما يوصي بهذه الأخيرة مطلق أصحابه أو ممن يلتقيهم . . . وأما في الحالة الثانية (أي الوصية لما بعد الموت) فتنحصر : أمّا في المطالبة بتنفيذ عمل من الأعمال ، أو بمطلق التوصيات العبادية ، وفي هذا الصعيد تتحدد التوصية إلى أولاده (ع) أو أقاربه (ع) وأحياناً إلى سواهم . . . كما تخضع مثل هذه التوصيات إلى تقنيات معينة ترتبط بظاهرة الموت ، والاستعداد له ، وترديد الشهادتين الخ ، . . . .

وبما أنّ محتويات الوصايا ـ بغض النظر عن مقدماتها التي تخص شخصاً محدداً أو حَقاً مالياً ـ تماثل سائر ما تتضمنه خطبه ورسائله وتوصياته ، حينئذٍ لا نتحدّث مفصّلاً عنها ، بل نكتفي بالقول ، بأنّ (الوصايا) شكّلت مادة أدبية ضخمة فرضتها مناسبات متنوعة ، وأنّها تخضع ـ فنياً ـ لنفس التقنيات التي تخضع لها سائر الأشكال الأدبية التي تَوفّر الإمام (ع) عليها . فلو وقفنا عند وصيته لولده الإمام الحسن (ع) مثلاً ، لوجدنا أنّها تستهلّ بهذا النحو : (من الوالد الفان ، المقرّ للزمان ، المدبر العمر ، المستسلم للدهر ، الذام للدنيا . . .)[11] . . . فهذا الاستهلال ـ بالرغم من كونه يخصّ شخصاً محدّداً ـ إلاّ أنّه يتجاوز ما هو « خاص » إلى ما هو « عام » ليصب في نفس الأهداف العبادية التي تطبع سائر أشكال التعبير الفني عند الإمام (ع) ، وذلك من خلال إخضاعه لعمارة تتواشج وتتنامى موضوعاتها بحيث يصبح هذا الاستهلال (تمهيداً) فنياً تبدأ الأجزاء اللاحِقة بتفصيل ما أجمله الاستهلال وتنمية وتطوير مفهوماته ، ولنقرأ : (أما بعد : فإنّي فيما بيّنت من إدبار الدنيا عني وجموح الدهر علي وإقبال الآخرة إلى . . . حتى كأنّ شيئاً لو أصابك أصابني ، وكأنّ الموت لو أتاك أتاني ، فعناني من أمرك ما يعنيني من

(١١) تحف العقول : ص ٦٥ ، ٨٣ .

أمر نفسي . . .) فهنا (يُفَصّل) الإمام (ع) ما (أجمله) التمهيد المتّصِل بإدبار العمر وسواه ، وَاصلاً بين شخصيته (ع) وشخصية ولده (ع) من خلال الدافع الأبوي وتجاوزه إلى ما هو عام من التوصيات التي تبدأ مع المقطع الثالث من الوصية : (أُحي قلبك بالموعظة ، وموّته بالزهد ، وقوّه باليقين ، ونوّره بالحكمة ، وذلّله بذكر الموت ، وقرّره بالفناء ، وبصرّه فجائع الدنيا ، وحذّره صولة الدهر . . .) فهذا المقطع جاء إنماء عضوياً أو تطويراً لأفكار بدأت في المقطع الأول (من الوالد الفان) ـ أي فناء العمر ووصّل بين الابن في المقطع الثاني (فإنّي فيما بيّنت من إدبار الدنيا عني . . . حتى كأن شيئاً لو أصابك . . .) ، وجاء المقطع الثالث ليفصّل الحديث عن (الفناء) الذي شكّل طابعاً مشتركاً في المقاطع الثلاثة وارتباط ذلك بنمط السلوك الذي ينبغي أن تختطّه الشخصية في تعاملها مع ظواهر الحياة المرتبطة بـ (الفناء) (ذلّله بذكر الموت ، وقرّره بالفناء . . . .) أو المفضية إلى ذلك (بصرّه فجائع الدنيا ، وحذّره صولة الدهر) بل حتى المطالبة بالزهد والعناية بالموعظة صاغهما المقطع الثالث وَفْق مصطلحات الحياة والموت (أُحي قلبك بالموعظة وموّته بالزهد) . . . . إذاً : لحظنا كيف أنّ الوصية قد انتظمت في بناء هندسي مُحكَم تتنامى وتتجانس مقاطعه بعضاً مع الآخر بالنحو الذي لحظناه ، بحيث جاءت (الصور الفنية) أيضاً تصب في فكرة (الفناء) وما يقابله من (الحياة) ، فقوله (ع) (أُحِي قلبك بالموعظة ، وموّته بالزهد) ينطوي على خصيصة فنية هي (التشابه من خلال التضاد ، والتضاد من خلال التشابه) ، فالفناء ما دام هو النهاية : حينئذٍ فإنّ (الحياة) هي : « إحياء » القلب بالموعظة ، . . . والفناء ما دام هو النهاية : حينئذٍ فإنّ (الموت هو « أماتة » الحياة ذاتها من خلال (الزهد) بها . . . وهكذا تتوالىٰ المقاطع واحداً بعد الآخر لتتحدث عن تجارب (الحياة والعمر) وصلة ذلك بمفردات السلوك الذي طالب الإمام (ع) بممارسته : كل أولئك ـ كما قلنا ـ يتم وَفْق نماء وتطوير فني لأفكار الوصية التي تتلاحم وتتجانس وتتقابل خطوطها ، منتظمة في هيكل هندسي مُحكَم .

الرسـائل

الرسالة هي كتاب رسمي يوجَّه إلى (شخص محدّد) : وال ، عامل ،قاض ،

قائد ، الخ أو إلى (جماعة أو مجتمع) ، يطلب إليهم العمل بموجب وظائفهم الرسمية أو الأهلية : حسب مراكزهم وأدوارهم الاجتماعية ، فضلاً عن مطالبتهم بالسلوك العبادي العام . . . والرسائل تحتلّ موقعاً ضخماً من النصوص المأثورة عن الإمام (ع) حتى لتكاد تضارع حجم الخطب مثلاً ، ما دامت طبيعة المسؤولية الرسمية التي تسلّمها أواخر حياته تفرض مثل هذه الكتب الإدارية التي توجَّه إلى كبار موظفي الدولة أو إلى المواطنين ، أو إلى خارج المؤسسة الإسلامية من الأعداء وسواهم . . . والرسالة تستهلّ عادة بصياغات خاصة : من نحو (بسم الله الرحمن . . . . من عبد الله . . . إلى . . . أما بعد . . . .) ثم يسرد الموضوع الذي صيغ الكتاب أو الرسالة من أجله . . . كما أنّها ـ أي الرسالة ـ تُكتَب في الغالب بلغة مترسلة تختلف عن لغة الخطابة لأنّها في صدد تحديد وظائف تتطلب لغة واضحة خالية من التركيب الصوري . . . . لكن مع ذلك ، نجد أنّ الرسائل التي يكتبها (ع) ، موشّحة بلغة فنية لافتة الإنتباه، كل ما في الأمر أنّه (ع) يعوّض عن عناصر الإيقاع والصورة بعناصر (أُسلوبية) أو (لفظية) تحقق نفس الإثارة المطلوبة في الفن : مع توشيحها أيضاً بقدر ملائم من الصورة والإيقاع ، . . . مع ملاحظة أنّ هيكل الرسالة يظل ـ كما هو طابع جميع الأشكال الأدبية ـ خاضعاً لإحكام هندسي تراعىٰ من خلاله : صياغة الموضوعات أو العواطف من خلال عمليات التدرُّج ، والنمو ، والسببية ، والتجانس ، ونحوها من متطلبات البناء الفني للنص ، سواء أكانت الرسالة ذات حجم صغير لا يتجاوز الأسطر أو ذات حجم يبلغ صفحات متعددة (مثل رسالته (ع) إلى الأشتر) . . . . ولنقف عند هذه الرسالة التي تُعَدّ وثيقة اجتماعية ذات أهمية بالغة الخطورة في تنظيم شؤون الدولة في مختلف مؤسساتها السياسية والاقتصادية والتربوية الخ ، حيث تَوفَّر على دراسة هذه الوثيقة عدد كبير من الباحثين الذين يُعنون بشؤون المجتمع الإنساني ، وعدّوها أفضل صياغة عرفها الإنسان في تأريخ المجتمعات قديماً وحديثاً . . . وما يعنينا منها هو : الطابع الفني في صياغتها من حيث عناصرها وبناؤها . لقد بدأت الرسالة بالمطالبة باتّباع أوامر الله تعالى وبمخالفة هوى النفس ، ثم طالبته بأن يعمل بمثل ما يأمله هو من الوالي لو كان غيره ، وقالت : (فليكن أحب الذخائر إليك ذخيرة العمل الصالح ، فامْلُكْ هواك ، وشحْ بنفسك عمّا

لا يحل لك)[١٢] وهكذا ربطت بين المقدمة التي طالبت باتّباع أوامر الله ومخالفة النفس وبين قولها (فليكن أحبَّ الذخائر . . .) (فاملُكْ هواك و. . .) المتضمنين لاتباع الأوامر ومخالفة النفس . . . ثم تابعت القول : (واشعر قلبك بالرحمة للرعية والمحبة لهم واللطف بهم ولا تكوننَّ عليهم سبعاً ضارياً تغتنم أكلهم . . .) ، وهكذا أيضاً ربطت بين ما طالبته بأن يعمل بمثل ما يأمله من الولاة ، وبين مطالبتها الآن بأن يلطُف بهم ولا يكون عليهم سبعاً ضارياً يغتنم أكلهم . . . . ونتابع الصفحات الطوال لهذه الرسالة فنجدها على هذا النسق من الطرح المرسوم بدقة وبسببية تنتظم هيكلها العام . . . لكن : لنقف أيضاً عند لغتها . . .

لغة الرسالة تمضي مترسّلة : نظراً لمتطلبات الموقف ، فهي ليست على نسق الخطب التي وقفنا عندها بحيث لم تكد تخلو جملة واحدة من عناصر الصوت والصورة ، بل ـ على العكس من ذلك ـ نجد أنّ فقرات الرسالة تمضي مترسّلة كل الترسّل من نحو (واعلم أنّ الرعية طبقات لا يصلح بعضها إلاّ ببعض ، ولا غنى ببعضها ببعض : فمنها جنود الله ، ومنها كتّاب العامة والخاصة ، ومنها قضاة العدل ، ومنها عمّال الإنصاف والرِّفق ، ومنها أهل الجزية والخراج من أهل الذمة ومسلمة الناس ، ومنها التجار وأهل الصناعات ، ومنها الطبقة السفلىٰ من ذوي الحاجة والمسكنة . . .) ، لكن : خلال ذلك تستوقفنا محطات صورية وصوتية في الرحلة الطويلة التي تقطعها هذه الرسالة مثل (ولا تكوننَّ عليهم سبعاً ضارياً تغتنم أكلهم) فهو عندما يطالب الوالي بأن يلطُف بالرعية يتوسّلُ بهذه الصورة « التمثيلية » : صورة السبع الذي ينتظر أكل الناس ، وكان لا بد من صياغة مثل هذه الصورة المعبرة عن أدقّ سمات التسلط على الناس حيث يغتنم المتسلِّط دافع السيطرة والتفوّق فيأكلهم معنوياً (من خلال موقعه) ومادياً (من خلال جبايته لأموالهم) وهذا ما يصنعه غالبية الولاة فيما حذره (ع) من ذلك . . . وعندما تتحدث الرسالة عن الجنود : تتوسل بعنصر الصورة التمثيلية أيضاً فتقول :

(فالجنود ـ بإذن الله ـ حصن الرعية وزينة الولاة وعزّ الدين وسبل

(١٢) نهج البلاغة : ص ٥١٧ ، ٥٤٠ .

الأمن . . .) . لنلاحظ أنّ هذه الصورة تتسم بالألفة والوضوح أيضاً حتى أنّها لتتجانس مع لغة الرسالة المتّسمة بالوضوح والألفة حيث استدعى الموقف : ركوناً إلى مثل هذه الصور المألوفة ما دام الأمر يتصل بالحديث عن الجنود الذين يشكلون القوة التي تحمي الدولة من العدوان ، حيث إنّ مفهوم (الحماية) لا تبلور بوضوح إلاّ من خلال الركون إلى صور تركيبية مثل (الحصن) (السبيل) الخ . . . فلكي يوضح للآخرين مفهوم « الحماية » حينئذٍ فإن (الحصن) يجسّد هذا المفهوم أكثر ممّا توضحه اللغة التقريرية المباشرة . . .

إذاً : يجيء العنصر الصوري في صياغات خاصة تتطلب مثل هذا العنصر ببساطته المتناسبة مع الوضوح اللغوي للرسالة كما لحظنا . . .

وحين نتابع رسائله الأخرى ، نجد أنّ طابع الترسُّل هو الذي يسمّها في الغالب للأسباب التي ألمحنا إليها . . . لكن ، نجد أنّ العناية بالأسلوب الصوري والإيقاعي قد برز في مواقف خاصة بحيث تصبح الرسالة مثل الخطبة أو سائر الأشكال الأدبية التي يتضخّم فيها العنصر المذكور ، فالرسالة التي وقفنا عندها لا تُعدّ رسالة إلى شخص مسؤول فحسب بل أنّها (وثيقة) ـ كما قلنا ـ نموذجية أو قوانين عامة يتم الاسترشاد بها كل حين ، وهذه على العكس من الرسائل الخاصة التي تطالب بتنفيذ عمل رسمي مؤقت أو طارىء تخص المرسل إليه فحسب ، فمثلاً نجد رسالته (ع) إلى أبي موسى عامله على الكوفة حيث كان يثبّط الناس عن حرب الجمل ، قد كتبها (ع) بهذه اللغة المحتشدة بعنصر (الصور) الملفتة للانتباه :

(أمّا بعد : فقد بلغني عنك قول هو لك وعليك ، فإذا قدم رسولي عليك : فارفع ذيلك ، واشدد مئزرك ، واخرج من حجرك واندب مَن معك ، فإن حقّقت فانفذه وإن تفشّلت فابعد ، وأيم الله لتؤتينَّ من حيث أنتَ ولا تُترَك حتى يخلط زبدك بخاثرك وذائبك بجامدك ، وحتى تعجل في قعدتك وتحذر مِن أمامك كحذرك من خلفك ، وما هي بالهوينا التي ترجو ولكنها الداهية الكبرى يركب جملها ويذل صعبها ويسهل جبلها ، فاعقل عقلك واملُكْ أمرك . . . الخ)[١٣] فبالرغم من قصر هذا

(١٣) نفس المصدر : ص ٥٤٩ ، ٥٥٠ .

النص : نجده قد احتشد بصور متتابعة هادرة مثل (فارفع ذيلك) (أشدد مئزرك) (يخلط زبدك بخاثرك) (وذائبك بجامدك) (يركب جملها) (فاعقل عقلك) الخ . .

إنّ حشد مثل هذه الصور في رسالة لا تتجاوز أسطراً معدودة : يكشف عن أنّ السياق قد تطلّب مثل هذه الرسالة الهادرة بالغضب من أجل الله تعالى ، . . . والمهم أنّها رسالة إلى رجل له موقف (خاص) من معركة (خاصة) فيخاطب بلغة (خاصة) يفهمها الرجل لكونها تتعلّق بسلوكه الذي يخبُره الرجل تماماً . . .

وتمضي غالب رسائله الخاصة على هذا النحو من الصياغة الصورية والإيقاعية .

الدعــــاء والزيـارة

يظل (الدعاء) واحداً من الأشكال الفنية التي توفَّر الإمام (ع) على صياغتها : فمن حيث (المظهر الخارجي) له ، يقوم الدعاء على عنصر (المحاورة الانفرادية) وهي : التوجّه بكلام مسموع إلى (الله تعالى) ، ومن حيث المظهر الداخلي له ، يقوم الدعاء على عنصر (وجداني) يجسِّده الكلام المذكور .

ومن حيث أدوات الفن يقوم الدعاء على نفس أدوات الصياغة اللفظية والإيقاعية والصورية والبنائية التي تستثمر في سائر الأشكال الأدبية .

ومن حيث (المضمون) تنطوي هذه المحاورة على جملة أفكار بعضها فردي يتصل بحاجات الداعي الشخصية ، وبعضها (موضوعي) يتصل بظواهر عبادية واجتماعية . . . في صعيد ما هو « عبادي » ينحصر الدعاء في ذكر صفات الله تعالى ومعطياته ، وفي صعيد ما هو اجتماعي ينحصر في الطلب إلى الله تعالى بتحقيق حاجات اجتماعية مثل : طلب النصر على العدو ، ومثل استسقاء المطر ونحو ذلك ، وفي صعيد ما هو فردي يظل الطلب مرتبطاً بمختلف الحاجات دنيوياً وأُخروياً ، مما سوف نعرض لمستوياته في الحقول اللاّحقة من هذا الكتاب . . . أمّا الآن فيعنينا أن نعرض سريعاً لفن الدعاء عند الإمام (ع) من حيث كونه ينطوي على عناصر فنية هي :

عنصر المحاورة ، ثم **أدوات الصياغة** : لفظياً وصوتياً وصورياً وبنائياً ، فضلاً

عن البطانة الداخلية له وهي : **العنصر الوجداني** ، وفضلاً عن **مضموناته العبادية والاجتماعية والفردية** . وأول ما ينبغي لفت النظر أليه هو أنّ صياغة الدعاء تختلف عن كثير من الأشكال الفنية بكونها ذات مهمة مزدوجة تتمثل في أنّ الدعاء يختص حيناً بشخصية قائله فيعبر عن شخصيته بما هي ذات تركيب عبادي تختص به ، وحيناً آخر في كونه قد كتب لِيُدْعَىٰ به على لسان الآخرين ، وحيناً ثالثاً يكتب مطلقاً فيدعو به كل من صاحب الدعاء والآخرين . . . ويترتّب على هذه الفوارق أنّ بعض الأدعية التي تطالب بغفران الذَنْب الذي يستتلي إنزال النقمة أو البلاء أو حبس المطر ، ونحوها ، لا يمكن أن تعبر عن تركيبة النبي (ص) أو الإمام (ع) نظراً للعصمة التي تُطبَع صاحب الدعاء ، ولذلك تُكتَب مثل هذه الأدعية على لسان العاديين من البشر . طبيعياً ورد عن النبي (ص) أنّه كان يستغفر الله تعالى ولكن من دون ذنْب ، وهذا أمر يختصّ به المعصوم بصفة أنّ الله لا يمكن أن يُعبَد حقّ عبادته ، ولذلك فإنّ (التقصير عبادياً) يظل ملازماً للمخلوقات أنّى كان مستوى عصمتها ، مما يترتّب على ذلك : الاستغفار من التقصير العبادي ، وهو أمر يختلف عن التقصير (المتعمد) الذي يصدر عن مطلق البشر العادي . . .

وإليك بعض النماذج من الدعاء المأثور عن الإمام (ع) ، ومنها : ما يرتبط بالبعد الفردي :

١ ـ (اللّهم صُن وجهي باليسار ولا تبذل جاهي بالإقتار فاسترزق طالبي رزقك واستعطف شرار خلقك وأبتلى بحمد من أعطاني وأفتتن بذم من منعني)[١٤] ، فالملاحَظ هنا أنّ هذه الفقرات تتضمن عنصراً صوتياً وصورياً مثل (صون الوجه ـ استعارة) ومثل (اليسار ـ الإقتار ، رزقك ، خلقك ـ سجع) . . .

ومنها : ما يرتبط بالبُعد الاجتماعي ، مثل دعائه (ع) في المواقف العسكرية :

٢ ـ (اللّهم إليك أفضت القلوب ومُدَّت الأعناق وشُخِصت الأبصار ، ونُقِلت الأقدام ، وأنضبت الأبدان ، اللّهم قد صرح مكنون الشنآن ، وجاشت مراجل

(١٤) نفسه : ص ٤٢٧ .

الأضغان ، اللّهم إنّا نشكو إليك غيبة نبينا وكثرة عدونا وتشتت أهوائنا ، ربّنا افتح بيننا وبينا قومنا بالحق وأنت خير الفاتحين)[١٥] .

إنّ هذا الدعاء يرتبط بالبُعد الاجتماعي ـ وليس بالبُعد الفردي الذي يخص شخصية الداعي فحسب ـ كما أنّه قد صيغ (من حيث المبنى الهندسي للدعاء) وَفْق متطلبات السياق ، فإفضاء القلب ومدّ العنق وشخص البصر ونقل القدم ونضو البدن ، والشنآن والأضغان : تظل مرتبطة بالموقف العسكري الذي يستتلي نقل الأقدام ونضو الأبدان ، الخ . . . كما أنّه (من حيث أدوات الصياغة) قد وشّح بعنصر الصورة (جاشت مراجل الأضغان ـ استعارة) وعنصر الإيقاع (الأبدان ، الشنآن ، الأضغان ـ) .

ومثله : دعاؤه في الاستسقاء :

(اللّهم قد انصاحت جبالنا وأنجدت أرضنا ، وهامت دوابنا وتحيّرت في مرابضها وعجّت عجيج الثكالى على أولادها ومَلّت التردّد في مراتعها والحنين إلى مواردها : اللّهم فارحم أنين الآنّة وحنين الحانّة . . الخ)[١٦] فهنا نواجه دعاء اجتماعياً يتصل ليس بالحاجات البشرية فحسب بل يتجاوزه إلى العنصر غير البشري أيضاً ، . . . والمهم أنّ أدوات الصياغة صورياً وإيقاعياً قد توفّرت بنحو ملحوظ في هذا النموذج (عجيج الثكالى ـ تشبيه) (أنين الآنّة ، حنين الحانّة ـ إيقاع) . . .

ومنها : ما يرتبط بالبعد الموضوعي (أي الدعاء الذي يختص بتمجيد الله) . ومن نماذجه دعاء الصباح المعروف وغيره . . . بيد أنّ ما ينبغي لفت النظر إليه أنّ الأدعية الموضوعية تتضمن بالضرورة بُعداً فردياً ، كما أنّ الدعاء الفردي يتضمن بالضرورة بُعداً موضوعياً : بخاصة أنّ الأهداف الفردية تكتسب في الدعاء مشروعيّة يندب إليها عبادياً لأنّ التوجُّه إلى الله تعالى دون الآخرين يحمل (موضوعية) أيضاً بخاصة إذا كان مقترناً بتحقيق الأهداف العبادية ، فمثلاً لو وقفنا عند هذه الفقرات من الدعاء الذي صاغه (ع) وعلّمه (كميل بن زياد) :

---

(١٥) نفسه : ص ٤٥٤ .

(١٦) نفسه : ص ٢٢٢ .

(فهبني يا إلهي وسيدي ومولاي وربي ، صبرت على عذابك فكيف أصبر على فراقك ، وهبني يا إلهي صبرت على حرّ نارك فكيف أصبر عن النظر إلى كرامتك . . . . الخ)(١٧) فبالرغم من أنّ الدعاء ينطلق من بُعد فردي هو : التعوّذ من النار ، فإنّ التعوذ نفسه هدف عبادي : ما دامت الوظيفة الخلافية في الأرض تستهدف البشر بصفتهم (أفراداً) ، ولكن الأهم من ذلك كلّه أنّ هذا الهدف الفردي (التعوّذ من النار) قد قرنه الدعاء بأهم بُعد عبادي هو : طلب رضى الله تعالى (فكيف أصبر على فراقك . . .) .

ومهما يكن ، فإنّ النماذج المتقدّمة من أدعية الإمام (ع) تفصح عن كون الدعاء شكلاً فنياً يتميّز عن الأشكال الأُخرى بمظهره الخارجي القائم على المحاورة ، ومظهره الوجداني ، يماثل الأشكال الأُخرى من حيث أدواته اللفظية والصورية والصوتية التي ألمحنا عابراً إليها ، كما أنّه يخضع لنفس العنصر البنائي الذي يسِم الأشكال الفنية الأُخرى .

ويمكننا ملاحظة هذا الجانب في النموذج الآتي (وهو : الدعاء الذي يُتلىٰ في شعبان) :

(اللّهم صلِّ على محمد وآل محمد : واسمع دعائي إذا دعوتك ، واسمع ندائي إذا ناديتك ، واقبل عليّ إذا ناجيتك : فقد هربت إليك ووقفت بين يديك ، مستكيناً لك متضرِّعاً إليك : راجياً لما لديك ثوابي ، وتعلم ما في نفسي وتخبُر حاجتي وتعرف ضميري ، ولا يُخفَى عليك أمر منقلبي ومثواي وما أريد أن أُبدِيء به من منطقي وأتفوّه به من طلبتي ، وأرجوه لعاقبتي ، إلٰهي كأنّي بنفسي واقفة بين يديك وقد أظلّني حسن توكّلي عليك ، فقلت ما أنت أهله ، وتغمدتني بعفوك ، إلهي إن عفوت فمن أولى منك بذلك ، وإن كان قد دنا منك أجلي ولم يُدنني منك عملي ، فقد جعلت الإقرار بالذّنب إليك وسيلتي ، إلٰهي قد جرت على نفسي فلها الويل إن لم تغفر لها . إلٰهي لم يزل بِرّك عليّ في حياتي فلا تقطع برّك عنك في مماتي . . . . الخ . . .)(١٨) .

---

(١٧) المصباح : ص ٧٧٤ .

(١٨) الإقبال : دار الكتب الإسلامية ، طهران ، ط حجرية ، ص ٦٨٥ ،٦٨٦ .

ويمضي هذا الدعاء على النحو الذي لحظناه ، حائماً على فكرة (الثواب والمصير الأخروي) حيث استهل بفقرات ختمت بقوله (ع) :

(راجياً لما لديك ثوابي) . . . هذه الفقرة هي التي تحوم عليها جميع أقسام الدعاء بحيث تصبّ كل أشكال الدعاء على الطلب المذكور ، حتى أنّه (ع) وصل بين بداية الدعاء وخاتمته بفقرة تشكل الخيط العضوي الذي يربط بين جزئيات النص وهي فقرة (إلٰهي ما أظنّك تردّني في حاجة قد أفنيت عمري في طلبها منك) . . . والحاجة هي : الثواب الأُخروي الذي تحوم عليه جميع فقرات الدعاء ، . . . ولكن النص لم يذكر في الفقرة المشار لها « لا أظنّك تردّني في حاجة قد أفنيت عمري في طلبها منك » تحديداً لهذه الحاجة بل تركها للقارىء ليستوحي بنفسه : أنّ المقصود منها هو : طلب الثواب الأُخروي ، وهو أمر ينطوي على أسرار فنية (من حيث عمارة النص الأدبي) وصلته بعنصر الاستيحاء الفني . . . فما دامت كل فقرات الدعاء تحوم على طلب الثواب الأخروي ، حينئذٍ فإن المطالبة « بحاجة قد أفنى الداعي عمره من أجلها » سوف يكتشفها القارىء سريعاً من حيث كونها تصب في نفس الطلب الذي تكرر في جميع فقرات الدعاء . . . وهذا واحد من أسرار الجمال الفني في هذا النص .

ومما يُضِفي مزيداً من عنصر الجمال الفني على النص هو : توشيحه ببُعد (عرفاني) يتناسب مع طلب الثواب الأُخروي ، حيث جاء في النص :

(إلهي : هب لي كمال الانقطاع إليك ، وأَنر أبصار قلوبنا بضياء نظرها إليك ، حتى تخرق أبصار القلوب حجب النور فتصل إلى معدن العظمة) . . . إن الوصول إلى معدن العظمة لا يتأتّىٰ إلّا لمن محض كل تحركاته لله تعالى ، وأفنىٰ كل جوارحه تعاطُفاً ومعايشة ووجداً مع الله تعالى ، وهو أمر يتجانس مع خطورة الطلب للثواب الأُخروي الذي حام عليه النص بأكمله . . .

أمّا فنيّاً : فإنّ الفقرة (العرفانية) الأخيرة قد احتُشِدت بعناصر (استعارية) مدهشة (خرق أبصار القلوب بحجب النور) (إنارة أبصار القلوب بضياء النظر إلى الله تعالى) . . . الخ . . فيما تتجانس هذه الصورة مع طبيعة الطلب العرفاني ، كما هو واضح .

الزيارة والرثـــاء

الزيارة شكل فني يماثل الأشكال الفنية الأخرى من حيث أدوات الصياغة : لفظياً وإيقاعياً وصورياً وبنائياً ، لكنهـا تتميز عنهـا بكونها تتضمن (بُعـداً وجدانيـاً) يتّجه إلى النبي (ص) وأهـل البيت (ع) بصفتهم شفعـاء ووســائـل إلى الله تعـالى من جـانب ، وبصفتهم شخصيـات منتقاة قـد مارست الـوظيفة العبـادية بـالنحو المـطلوب من جانب آخـر ، مضافـاً إلى أنّ تقـويم شخصيـاتهم من قبـل الـداعي يعـدّ نمـطاً من (الـوفـاء) الإنساني ، فالميت العادي طالما يتجه إليه ذووه وجيرانه وأصدقاؤه وحتى من لم يرتبط معـه بعلاقة اجتماعية مباشرة : يتجهون إلى تجديد ذكـراه وقراءة الفـاتحة عليـه الخ ، وحينئـذٍ فإنّ التوجه إلى النبي (ص) وأهل بيته (ع) يظل حاملاً مشروعيته بطريق أولى . . .

والمهم ، أنّ الإمـام علياً (ع) قـد توفّـر على صيـاغة بعض الـزيـارات التي تخصّ النبي (ص) والزهراء (ع) ، كـما أنّ الأئمة (ع) تـوفّروا عـلى صياغـة الزيـارات بعضهم للآخر ، وحتى لذاته : يهدف جعلها نموذجاً للآخرين في ممـارستهم لعمل الـزيارة . . . وسوف نرى أنّ « الزيارة » تقترن صياغتها الوجدانية عـادة بالثنـاء على الله ، ثم السـلام عـلى النبي (ص) ثم الإمام المـزور : مع عـرض لمواقفـه العباديـة ، ثم الـدعـاء للزائـر ذاته . . . لكن ينبغي أن نشير إلى أنّ هناك عدة أشكال مأثـورة عن الإمام (ع) في ذكـره للنبي (ص) أو الـزهراء (ع) ، أحـدها يتصـل بمجرد المـدح ، والآخر يتصـل بالـرثاء ، والثالث يتصل بالزيارات . . . مع ملاحظة أنّ هذه المستويـات تتمـاثـل في صيغها الفنيـة والمضمونية ، وإليك نماذج منها :

١ ـ (اجعل شرائف صلواتك ونوامي بركاتك عـلى محمد عبـدك ورسولـك ، الخاتم لمـا سبق . . . اللّهم افسح له مفسحـاً في ظلك وأجزه مضـاعفات الخـير من فضلك ، اللّهم وأعل على بناء البانين بناءه وأكرم لديك منزلته . . . اللّهم اجمع بيننـا وبينه في بـرد العيش وقرار النعمـة ومُنىٰ الشهوات ، وأهـواء اللذات ورخاء الـدّعـة ومنتهى الطمأنينة وتحف الكرامة . . .)[١٩] .

---

(١٩) نهج البلاغة : ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

٢ ـ (بأبي أنت وأمي طبت حيّاً وميّتاً ، انقطع بموتك ما لم ينقطع بموت أحد من سواك من النبوة والأنبياء وأخبار السماء . . . الخ)[٢٠] .

٣ ـ (السلام عليك يا رسول الله عني وعن ابنتك النازلة في جوارك ، والسريعة اللحاق بك ، قل يا رسول الله عن صفيتك صبري ، ورق عنها تجلّدي . . . الخ)[٢١] .

فالملاحَظ في هذه النماذج : تضمنها للزيارة والرثاء والمدح ، لكنها جميعاً تخضع لصيغ فنية وفكرية متماثلة . فمن حيث (الفكر) هناك : عنصر (ذاتي) (بأبي أنت وأمي) (قلّ يا رسول الله عن صفيتك صبري) ، وهناك عنصر (موضوعي) (انقطع بموتك ما لم ينقطع بموت أحد من سواك من النبوة . . .) (اللّهم : أعل على بناء البانين بناءه وأكرم لديك منزلته) ، مع ملاحظة أنّ (الذات والموضوع) هنا لا ينفصل أحدهما عن الآخر ، فذاته (ع) ذائبة في (الله تعالى) لأنّ محمداً (ص) والزهراء (ع) تجسيد للنموذج العبادي وليس للنموذج (النسبي) وإلّا لتعرَّض إلى سواهما أيضاً ممن يرتبط به (ع) نَسَباً : كما هو واضح .

ومن حيث الفن : فإنّ النصوص المشار إليها تجمع بين الترسُّل وبين العبارة الإيقاعية والمصوَّرة : لكن دون أن تحشد بما هو مكثَّف من الصور والإيقاع ، . . . وذلك بسبب من كونها (خواطر) تتحدث إلى الله تعالى أو إلى الرسول (ص) وإلى الزهراء (ع) وليس إلى الناس ممن يخاطبهم بعواطفهم التي تتطلّب صياغة تصويرية وإيقاعية ، بل يتحدث إلى مَن خلَقه ، ثم إلى مَن عرفه تماماً ، فيما لا حاجة إلى أيّة لغة مباشرة يراعى ما يتطلّبه الناس بنحو عام .

* * *

الصياغـــة القصصـــية

إنّ الأشكال الفنية المتقدمة (خطبة ، رسالة ، خاطرة الخ) قد وشّحها

---

(٢٠) نفس المصدر : ص ٤٢٥ ، ٤٢٦ .

(٢١) نفسه : ص ٣٩٥ .

الإمام (ع) بأكثر من عنصر فني (ومنه : العنصر القصصي بما يتضمنه من حوار ووصف) . . ومن الواضح أنّ توشيح النص الأدبي بعنصر القصة يهبه جمالاً وإمتاعاً فنياً يسهمان في تعميق الدلالة التي يستهدف النص توصيلها إلى القارىء . . . وهذا يعني أنّ بعض الموضوعات أو الأفكار يتطلب توضيحها وتعميقها : عنصراً قصصياً يساهم في توصيل الدلالة بنحوها الذي أشرنا إليه . . .

ويمكننا ملاحظة ذلك في استخدامه (ع) لعنصر :

١ ـ المحـــاورة

لنقرأ أولاً هذا النص الذي قدمه (ع) بعد تلاوته قوله تعالى (ألهاكم التكاثر) :
(لقد رجعت فيهم أبصار العبر وسَمِعت عنهم آذان العقول وتكلّموا من غير جهات النطق ، فقالوا : كلحت الوجوه النواضر وخوت الأجساد النواعم ولبسنا أهدام البلى وتكاءدنا ضيق المضجع وتوارثنا الوحشة وتكتّمت علينا الربوع الصموت فأمحت محاسن أجسادنا وتنكّرت معارف صورنا . . .) .

فهنا نجد أنّ النص قد أجرى (حواراً) على ألسنة الموتى : (فقالوا : كلحت الوجوه النواضر . . . الخ)[٢٢] . . . . إلاّ أنّ هذا الحوار يختلف عن الحوار الذي نألفه في القصة (العملية) و(التخيّلية) ، فلا هو بحوار واقعي يصدر عن الموتى (نظراً لقوله (ع) بأنّ الموتى تكلّموا من غير جهات النطق) ، . . كما أنّه ليس بحوار (تخيُّلي) لأنّ الموتى يملكون وعياً بالبيئة التي تكتنفهم ، مما يجعل إمكانية كلامهم أمراً له واقعيته . . . كل ما في الأمر ، أنّ (الكلام) قد يكون من نوع (الحوار الداخلي) الذي يجريه البطل مع نفسه : سواء أكان منطوقاً أم كان مجرد أحاسيس أو أفكار تخطر على ذهنه . . . والأهمية الفنية لهذا الحوار هي : كونه مرشّحاً لأن يتضمن جملة من الإمكانات ، منها : الحوار الداخلي اللفظي ، الحوار الداخلي الذهني ، أو الحوار المعبِّر عن لسان حالهم (وإن لم ينطقوا أو يفكّروا به) . . . والأهم من ، أنّ هذا الحوار قد انصبّ في وصف بيئتهم التي يحيونها وليس في توجيه الكلام إلى غيرهم من الأحياء ، لأنّ

---

(٢٢) نفسه : ص ٤١٨ ، ٤٢٠ .

السياق هنا فرض مثل هذا الحوار الموجّه إلى أنفسهم ، وذلك بسبب من أنّ الإمام (ع) كان في صدد الوصف لحالاتهم حيث قال عنهم أولاً (فاصبحوا في فجوات قبورهم جماداً لا ينمون وضماراً لا يوجدون ، لا يفزعهم ورود الأهوال ولا يحزنهم تنكّر الأحوال . . . الخ) ثم أنطق الإمام على ألسنتهم : ذلك الحوار الذي لحظناه ، . . . . بعد ذلك ، عاد الإمام (ع) فوصف حالاتهم أيضاً : (وتقطّعت الألسنة في أفواههم بعد ذلاقتها وهمدت القلوب في صدورهم بعد يقظتها . . . الخ) . . .

إذن : جاء الحوار الداخلي المشار إليه عرضياً في سياق حديثه (ع) عن بيئتهم ، . . . ولذلك كان من المناسب أن يجري الحوار على ألسنتهم بنفس الوصف البيئي لحالاتهم ، . . . وإلّا فإنّ الإمام (ع) في نصّ آخر : أجرى الحوار على ألسنتهم : متّجهين بها إلى مخاطبة الناس ، مثل قوله (ع) بأنّ الموتى لو سمح بالكلام لهم ، لقالوا : « خير الزاد التقوى » فهذا الكلام من الموتى موجّه إلى الأحياء وليس إلى الموتى أنفسهم ، ممّا يعني أنّ السياق هو الذي فرض هذا النوع من الحوار أو ذاك . . . .

وأيّاً كان ، فإنّ جمالية الحوار المذكور تتمثّل ـ من جانب ـ في كون الحوار قد اتّجه إلى مخاطبة الموتى لأنفسهم (ما دام النص هو في صدد وصف بيئة البرزَخ) ، كما تتمثل جمالية الحوار ـ من جانب آخر ـ في كونه قد سمح للموتى بأن يساهموا في الكشف عن حالاتهم ، لأنّ الاقتصار على سرد حالاتهم في بيئة القبر من خلال كلامه (ع) فحسب يجعل القارىء واعياً بأنّ الإمام (ع) يتحدث وَفْق الوعي الذي يغلف شخصيته (وهو وعي ضخم لا يمتلكه البشر العادي) ، لكن : عندما يسمح الإمام (ع) للموتى بأن يتكلّموا أيضاً ، حينئذٍ تزداد قناعة القارىء بطبيعة البيئة التي يحيونها ، لأنّه ـ أي القارىء ـ سمع بنفسه كلام الموتى بالنسبة للبيئة التي وصفها الإمام (ع) . . .

* * *

الحوار المتقدم ، يجسِّد نموذجاً من (الحوار الداخلي) الذي يجري على ألسنة الموتى في مخاطبتهم لذواتهم . . .

وهناك نمط من الحوار الداخلي أيضاً ، ولكنه يجري على ألسنة الأحياء في مخاطبتهم لذواتهم . . .

ولنستمع إلى هذا النص الذي قدّمه (ع) ، حينما بلغه أنّ أحد القضاة قد اشترى داراً ، مُذكِراً إيّاه بمسؤولية الشراء وما يترتّب عليه من الجزاءات الأُخروية ، قائلاً له بأنّه لو كان ـ عند شراء الدار ـ قد جاء إلى الإمام (ع) ، لكتب له كتاباً على النسخة التالية :

(هذا ما اشترى عبد ذليل من عبد قد أُزعج للرحيل ، اشترى منه داراً من دار الغرور ، من جانب الفانين وخطة الهالكين ، وتجمع هذه الدار حدوداً أربعة : الحد الأول ينتهي إلى دواعي الآفات ، والحد الثاني ينتهي إلى دواعي المصيبات ، والحد الثالث ينتهي إلى الهوى المردي ، والحد الرابع ينتهي إلى الشيطان المغوي ، وفيه يشرع باب هذه الدار . اشترى هذا المغترّ بالأمل من هذا المزعج بالأجل هذه الدار من عز القناعة ، والدخول في ذل الطلب والضراعة . . . الخ)[٢٣] .

الملاحظ في هذا النص (الحواري) جملة من الخصائص الفنية ، منها :

ـ انتسابه إلى قَصص (السيرة الذاتية) التي تلجأ إلى كتابة (الرسائل) بدلاً من العرض الوصفي .

ـ جعل « الرسالة » : لساناً عن حال كاتبها ، أي : كونها حواراً داخلياً موجّهاً إلى النفس : لكن من خلال (الكتابة) وليس من خلال (النطق) أو (الفكر) . . . بمعنى أنّ هناك نمطين من الحوار الداخلي ، أحدهما : هو النطق أو الفكر بالشيء ، والآخر هو : الكتابة لذلك الشيء ، . . . . ولكل منهما مسوِّغاته الفنية بطبيعة الحال . . . .

والمسوّغ الفني لكتابة الحوار الداخلي بدلاً من النطق به أو التفكر به ، هو : أنّ طبيعة الفكرة أو الموضوع الذي يستهدفه النص تتطلب حوار « الكتابة لا غير » . . . فالدار مثلاً حينما تُشترىٰ يقترن شراؤها بتسجيل الدار حتى تصبح وثيقة غير قابلة للتلاعب بذلك . . . وهذا ما جعل الحوار الداخلي لهذا النص يقترن بالكتابة لا بالنطق

(٢٣) نفسه : ص ٤٤٤ .

أو الفكر حيث لا تثبت ملكية الدار ـ كما هو شأن الأعراف الاجتماعية قديماً وحديثاً بمجرد التراضي قولياً وفكرياً . . .

إذن : لحظنا طبيعة المسوّغ الفني لمثل هذا الحوار الداخلي المقترن بأُسلوب التسجيل . . .

* * *

هناك نمط ثالث من (الحوار الداخلي) يجريه الإنسان مع نفسه أيضاً : أو من خلال مخاطبته طرفاً آخر : قد يكون إنساناً أو ظاهرة ، أي : أنّه يتحدث مع ذاته من خلال (تخيُّل) طرف آخر (مثل مخاطبة الدنيا مثلاً) حيث إنّ المخاطبة (من خلال عنصر غير التخيُّل) يجعل الحوار خارجياً وليس داخلياً كما هو واضح . . .

ويمكننا تقديم النموذج الآتي لهذا النمط من الحوار الداخلي الذي أشرنا إليه وهو مخاطبة الإمام (ع) للدنيا ، ولنفسه :

(إليك عني يا دنيا فحَبلُك على غاربك قد انسَلَلْتُ من مخالبك وأفلَتُّ من حبائلك واجتنبت الذهاب في مداحضك، أين القرون الذين غررْتهم بمداعبك : أين الأُمم الذين فتَنْتهم بزخارفك ، فهاهم رهائن القبور ومضامين اللحود ! والله لو كنت شخصاً مَرئياً وقالباً حسياً لأَقمت عليك حدود الله في عباد غررتهم بالأماني وأمم ألقيتهم في المهاوي وملوك أسلمتهم إلى التلف وأوردتهم موارد البلاء ، إذ لا ورد ولا صدر . . . وأيم الله ـ يميناً أستثني فيها بمشيئة الله ـ لأروضنّ نفسي رياضة تهشّ معها إلى القرص إذا قدرت عليه مطعوماً وتقنع بالملح مأدوماً . . . أتمتلىء السائمة من رعيها فتبرك ؟ وتشبع الربيضة من عشبها فتربض ؟ ويأكل علي من زاده فيهجع ! قرّت إذن عينه إذا اقتدى بعد السنين المتطاولة بالبهيمة الهاملة . . .)[٢٤] .

إنّ هذا الحوار يحتشد بخصائص فنيّة متنوعة ، . . . وفي مقدمتها : مخاطبة الدنيا بلغة صورية تتضمن استعارات ورموزاً وفرضيات نتحدث عنها في حينه ، . . . بيد أنّ المهم هو تضمنه شكلين من الحوار : الحوار الذي يتحدث من خلاله مع الدنيا التي

---

(٢٤) نفسه : ص ٥٠٨ ، ٥٠٩ .

أعارها سمة بشرية ، . . . . والحوار الذي يتحدث من خلاله مع شخصيته التي رسمها بنفسه . . .

لقد خاطب الإمام (ع) الدنيا (في النمط الأول من الحوار) إليك يا دنيا عنّي ، فحَبلُكِ على غاربك ، قد انسلَلْتُ من مخالبك . . . الخ) . . . وخاطب ذاته (في النمط الآخر من الحوار) ، (لأروضَنَّ نفسي رياضة تهشّ معها إلى القرص . . .) .

ومن الواضح أنّ هذا (التزاوج) بين الحوارين الداخليين (مع الدنيا ومع النفس ينطوي على دلالات وامتاعات فنية بالغة الإثارة والدهشة والطرافة .

فقد صوّر الدنيا (شخصية بشرية) تفتنُ وتخدع وتصطاد وتغرّ الخ ، كما هددها بإقامة الحدّ عليها : لو كانت شخصية حقّاً ، . . . . إنّ محاورته للدنيا أو مناقشتها أو تهديدها يظل ذا دلالة خاصة تختلف عمّا لو صوّر الدنيا من خلال (السرد) ، فالسرد هو (إخبار) عن الشي أمّا الحوار فهو مواجهته مع الشيء ، . . . والمواجهة بطبيعتها تنطوي على امتاع ملحوظ : نظراً لتجسُّدها في سلوك مباشر ينطق به اللسان ، بما يكتَنِفُ ذلك من مناقشة ومحاكمة وتهديد الخ . . .

وأمّا محاورته للنفس ، فقد حفلت بإثارة ملحوظة : نظراً لأنّه (ع) يجسد النموذج العبادي بسلوكه ، وحينئذٍ عندما يخاطبها هو ـ وليس سواه ـ إنّما يستهدف لَفت النظر لنموذج يُقْتَدىٰ به ، . . . ولكن الأهم من ذلك هو : المنحىٰ الفني الذي سلكه في محاورة النفس ، فهو (ع) حيناً يُخاطب نفسه بالعزم على تدريبها ، (لأروضَنَّ نفسي) ، . . . وحيناً آخر يسخر من ذلك (ويأكل علي من زاده فيهجع ؟) . . . وحيناً ثالثاً يشفق على النفس (قرت ـ إذن ـ عينه) . . . والأهم أيضاً هو ذكره لاسمه (ع) والتنقُّل من ضمير المحاور المتكلّم « لأروضن . . » إلى ضمير (الغائب) (ويأكل علي من زاده فيهجع) ، حيث ينطوي هذا التنقل بين الضمائر ، وهذا الذكر لاسمه (ع) على أسرار نفسية وفنية مدهشة مستقاة من جوهر اللغة اليومية التي يحياها الإنسان ، حيث نجد أنفسنا ـ ونحن نخاطبها ـ قد ذكرنا « أسماءنا » بأعيانها ، وتمثّلنا بأسماء غيرنا أو بظواهر نشاهدها . كما ننقل ضمائر الحديث مع النفس : بين المخاطب والمتكلم والغائب : حسب الحالة التي

نحياها أو حسب الموضوع الذي نشغل به ، بالنحو الذي لحظناه في المحاورة المشار إليها .

* * *

الوصف القَصصي

الوصف القَصصي يتمثّل في رسم الشخصية أو البيئة رسماً يعتمد ذكر السمات المادية والمعنوية بالنسبة للشخص ، والسمات المادية بالنسبة للبيئة . . . وقد توفّر الإمام (ع) على أمثلة هذا الوصف من نماذج كثيرة تُعَدّ بالغة الإثارة والدهشة . . .

فبالنسبة لرسم الشخصية ، توفّر عليها من الخارج : أي ملامحها الفيزيقية ، مثلما توفّر على رسمها من الداخل ، أي : تحليل الشخصية من خلال العرض لأدقّ مشاعرها . . . وأولئك جميعاً وقفنا على نماذج منها في حينه ، فيما لا حاجة إلى الوقوف عندها .

لكننا نكتفي بوصفه القصصي لشخصية حيوانية هي الطاووس ، ليتبينّ القارىء جمالية الوصف ورصده لأدقّ الملامح الفيزيقية التي رسمها : موشّحة بالعنصر الصوري :

(تخال قصبه مدارى من فضة وما أنبت عليه من عجيب داراته وشموسه خالص العقيان وفلذ الزبرجد فإن شبهته بما ابتنت الأرض قلت : جنيّ جني من زهرة كل ربيع . وإن ضاهيته بالملابس فهو كموشّيْ الحلل ، أو كمونق عصب اليمن . وإن شاكلته بالحلي فهو كفصوص ذات ألوان قد نطّقت باللّجين المكلّل ، يمشي مشيَ المرح المختال ، ويتصفّح ذنَبه وجناحيه ، فيقهقه ضاحكاً لجمال سرباله وأصابيع وشاحه ، فإذا رمى ببصره إلى قوائمه زقا معولاً بصوت يكاد يبين عن استغاثته ويشهد بصادق توجّعه . . . وله في موقع العُرف قنزعة خضراء موشاة ، ومخرج عنقه كالإبريق ، ومغرزها إلى حيث بطنه كصبغ الوسمة اليمانية ، أو كحريرة ملبسة مرآة ذات صقال وكأنّه متلفّع بمعجر أسحم . . . وقلّ صبغ إلاّ وقد أخذ منه بقسط ، وعلاه بكثرة صقاله وبريقه وبصيص ديباجه ورونقه ، فهو كالأزاهير المبثوثة لم تربّها أمطار ربيع ولا شموس

قيظ . وقد يتحسّر من ريشه ويُعرىٰ من لباسه فيسقط تترى وينبت تباعاً فينحتّ من قصبه انحتات أوراق الأغصان ، ثم يتلاحق نامياً حتى يعود كهيئته قبل سقوطه)[٢٥] .

أرأيت إلى هذا الوصف القَصصي المدهِش للطائر المذكور ، حيث عرض لتفصيلاته الفيزيقية بأدقّ ما يمكن عرضه ، وذلك ليس من خلال الوصف المحض بل من خلال توشيحه بالعنصر الصوري المكثّف بحيث تحوّل النص إلى حشد من الصور (بخاصة التشبيهات المذهلة التي تتابعت بشكل مثير مثل (جنيّ جنيَ من زهرة كل ربيع) (كموشّىٰ الحلل) (كمونق عصب اليمن) (كفصوص ذات ألوان قد نطقت باللّجين المكلّل) (يمشي مشيَ المرح المختال) (مخرج عنقه كالإبريق) (كصبغ الوسمة اليمانية) (كحريرة ملبسة مرآة) (كأنّه متلفّع بمعجر أسحم) (كالأزاهير المبثوثة لم تربّها أمطار ربيع) (فينحتّ من مصبه انحتات أوراق الأغصان) . . . الخ .

إنّ هذه التشبيهات المحتشدة بشكل مكثّف ومتتابع : قد أضفت على الوصف الفيزيقي حيويّة العنصر القَصصي في عملية الوصف ، بحيث تحوّل النص إلى رسم معجز في ميدان الصياغة القَصصية .

العنصر الصوري

تظل العناية بالعنصر الصوري لدى الإمام (ع) أمراً ملحوظاً في غالبية النتاج المأثور عنه ، حتى أنّ بعض النصوص تتحوّل إلى غابة كثيفة من الصور المتتابعة ، والمتواصلة بشكل لافت للنظر ، . . . ولعلّ وقوفنا عند وصفه للطاووس (قبل سطور) يكشف عن مدى عناية الإمام (ع) بهذا العنصر الجمالي في النصوص الأدبية . كما أنّ وقوفنا عند وصفه للأرض حيث حشدها بصور تشبيهية واستعارية متتابعة مكثّفة : مع أنّه في صدد وصف علمي للأرض ، يكشف أيضاً عن مدى عنايته (ع) بعنصر الصورة : والأمر نفسه عندما نقف عند أي نص أدبي من نحو توصيته (ع) بالتقوىٰ :

(. . . فإنّ تقوى الله دواء داء قلوبكم ، وبصر عمى أفئدتكم ، وشفاء مرض

(٢٥) نفسه : ص ٢٩٤ ، ٢٩٧ .

أجسادكم . . . وأَمْنِ فزع جأشكم ، وضياء سواد ظلمتكم ، فاجعلوا طاعة الله شعاراً دون دثاركم ، ودخيلاً دون شعاركم ، ولطيفاً بين أضلاعكم ، وأمراً فوق أموركم ، ومنهلاً لحين ورودكم . . .)[٢٦] .

إنّ هذا النص يظل بجميع فقراته سلسلة من الصور التمثيلية والاستعارية ، لم يتخللها كلام مباشر : مع أنّه (ع) في صدد المطالبة بتقوى الله تعالى . . . مما يعني أنّ عنايته (ع) بالعنصر الصوري ـ إلى درجة استغراقه لجميع النص ـ تكشف عن أهمية مثل هذا العنصر من جانب (من حيث تعميقه للحقائق) ، وحرصه على أداء اللغة الفنية الرفيعة من جانب آخر .

والحق أنّ استخدام الإمام (ع) لعنصر الصورة يأخذ مستويات مختلفة : من حيث تركيباتها وأشكالها وسياقاتها التي تَرِدُ فيها . . .

ولعلّ أول ما يُلحَظ في ذلك هو أنّه (ع) قد توفّر على استخدام جميع الأشكال الصورية من : تشبيه ، استعارة ، تمثيل ، تقريب ، رمز ، استدلال ، فرضية ، تضمين ، تورية ، الخ وهو أمر ينبغي ألّا يغفل عنه مؤرّخ الأدب ، ما دام الملاحظ أنّ الكاتب أو الشاعر قد يؤثِر استخدام التشبيه أو الاستعارة أو التمثيل بنسبة تطغىٰ على استخدامه لصور الرمز ، والاستدلال أو التضمين مثلاً . . . لذلك يندر أن يتوفّر كاتب أو شاعر على استخدام جميع الصور بالنحو المكثّف ، وهذا على العكس مما نلحظه في النصوص الواردة عن الإمام (ع) حيث يستخدم جميع الصور من جانب ، ويكثّف استخدامها من جانب آخر . . . .

طبيعياً ، أنّ لكل صورة سياقها الخاص . . . فمثلاً في وصفه للطاووس قد استخدم عشرات (التشبيهات) دون غيرها من أشكال الصور ، بينا استخدم في النص الذي قدمناه قبل سطور (التقوىٰ) صوراً (تمثيلية) ، واستخدم في وصفه للأرض صوراً (استعارية) . . . وهذا يعني أنّه (ع) قد راعى الدلالة الفنية بنحو مدهش حينما يحصر الصور في (التشبيهات) فحسب بالنسبة لأحد النصوص ، ويحصرها في

(٢٦) نفسه : ص ٣٨٧ ، ٣٨٨ .

(التمثيلات) بالنسبة لنص آخر ، ويحصرها في (الاستعارات) بـالنسبة لنص ثـالث ، ثم يوازن بين هذه الأشكال في نص رابع ، وهكذا . . .

وهذا فيما يتصل باستخدامه لعنصر الصورة (في أحد أشكالها) . . . أمّا بالنسبة لاستخدامه جميع الصور ، فأمر يمكننا ملاحظته بجلاء ، . . . وإليك القائمة التالية التي اكتفينا فيها بتقديم أربعة نماذج لكل صورة ، مع انتخاب تركيباتها التي تختلف من واحدة لأخرى :

١ ـ التشــــبيه

ـ مادُوا كما يميد الشجر يوم الريح العاصف[٢٧] .
ـ يقفون على مثل الجمر من ذِكْر معادهم[٢٨] .
ـ وهو ألزم لكم من ظلّكم[٢٩] .
ـ لتساطن سوط القدر حتى يعود أسفلكم أعلاكم ، وأعلاكم أسفلكم[٣٠] .

الاســــتعارة

فقأْتُ عَينَ الفتنة[٣١] .
قدّم للوثبة يداً ، وأخّر للنكوص رجلاً .
زرعوا الفجور ، وسقوه الغرور ، وحصدوا الثبور .
لسنا نرعد حتى نوقع ، ولا نسيل حتى نمطر .

---

(٢٧) نفسه : ص ١٦٠ .
(٢٨) نفسه : ص ١٩٠ .
(٢٩) نفسه : ص ٤٦٦ .
(٣٠) نفسه : ص ٥٦ .
(٣١) نفسه : ص ١٨٣ .

التمثيـــل

- الحلـــم عشيرة[٣٢] .
- كان ليلهم - في دنياهم - نهاراً : تخشُّعاً واستغفاراً ، وكـان نهارهم ليلاً تـوحّشاً وانقطاعاً[٣٣] .

الاســـتدلال

- مَن وثَق بماء لم يظمأ[٣٤] .
- الشجرة البرية أصلب عودا[٣٥] .
- كيف يراعي النبأة من أصمته الصيحة[٣٦] .
- من لاَنَ عودُه كثفت أغصانُه[٣٧] .

الرمـــز

- آه من قلّة الزاد ، وطول الطريق ، وبُعد السفر[٣٨] .
- صبرت وفي العين قذًى ، وفي الحلق شجا[٣٩] .
- يعضّ الموسر على ما في يديه .
- نقيّ الراحة من دماء المسلمين .

---

(٣٢) نفسه : ص ٦٥١ .
(٣٣) نفسه : ص ٣٥٢ .
(٣٤) نفسه : ص ٤٧ .
(٣٥) نفسه : ص ٥٠٧ .
(٣٦) نفسه : ص ٤٦ .
(٣٧) نفسه : ص ٦٠٥ .
(٣٨) نفس المصدر : ص ٥٧٨ .
(٣٩) نفسه : ص ٤٠ .

الفرضيـــــة

ـ لو أحبّني جبل لتهافتُّ(٤٠) .

ـ لو كنت شخصاً مَرئيّاً وقالباً حسيّاً ، لأقمْتُ عليك حدود الله(٤١) .

ـ لو كان حجراً : لكان صلداً(٤٢) .

ـ تزول الجبال : ولا تزل(٤٣) .

التضمـــين

ما كان الله ليدخل الجنة بشراً بأمر أخرج منها ملكاً(٤٤) .

لستم ممن تبّوأ الدار والإيمان(٤٥) .

منا خير نساء العالمين ، ومنكم حمّالة الحطب(٤٦) .

فحبسا نساءهما في بيوتهما ، وأبرزا حبيس رسول الله (ص)(٤٧) .

التوريـــــة

كنتم جند المرأة وأتباع البهيمة . . . رغا فأجبتم وعقر فهربتم(٤٨) .

إنّ هذه النماذج الصورية ، جزء من تراث ضخم هائل لم نعرض لها إلّا لكونها مؤشّراً إلى أنّه (ع) قد توفّر على جميع الأشكال الصورية التي تُستخدَم في ميدان الصياغة الأدبية . . . أما دلالتها الفنية فقد تحدثنا عن نماذجها عند عرضنا للخطب والرسائل

(٤٠) نفسه : ص ٥٨٥ .
(٤١) نفسه : ص ٥٠٨ .
(٤٢) نفسه : ص ٦٥٦ .
(٤٣) نفسه : ص ٥٢ .
(٤٤) نفسه : ص ٣٥٨ .
(٤٥) نفسه : ص ٤٣٨ .
(٤٦) نفسه : ص ٤٦٩ .
(٤٧) نفسه : ص ٣٠٧ .
(٤٨) نفسه : ص ٥٣ .

والخواطر وسائر الأشكال الأدبية ، فيما لا حاجة إلى عرضها الآن .

والمهم ، أنّ الإمام (ع) قد توفّر أولاً على جميع الصور الفنية ، وتوفّر ثانياً على حشد كل نص بصور خاصة كالتشبيه أو الاستعارة حسب متطلبات السياق ، وتوفّر ثالثاً على تداخل الصور المختلفة في نص واحد ، وتوفّر رابعاً على : كل مستويات التركيب لكل صورة ، وهي أنّه (ع) لم يكتف من الاستعارة أو التشبيه مثلاً بأحد أدواتها بل بجميع مستويات تركيبها أيضاً ، . . . فمثلاً في ميدان (التشبيه) : يستخدم (ع) (من حيث الأدوات) مستوياتها الثلاثة (الكاف) (كأن) (مثل) ، ويستخدم (الألفاظ) التي تقوم مقامها ، ويستخدم مستوياتها المختلفة ، وتركيباتها المتنوعة ، ولنقرأ ـ على سبيل المثال ـ :

(يقفون على مثل الجمر من ذِكْر معادهم)[٤٩] .

(فهو كموشّى الحلل . . .)[٥٠] .

(وكأنّه متلفّع بمعجر اسحم ،)[٥١] .

(تخال قصبه مدارى من فضة)[٥٢] .

(فإن شبهته بما أنبتت الأرض ، قلت : جنيٌّ جني من زهرة كل ربيع)[٥٣] .

(يمشي مشيَ المرح المختال)[٥٤] .

(دنياكم هذه لأهون من ورقة في فم جرادة تقضمها)[٥٥] .

(مثل آل محمد كمثل نجوم السماء)[٥٦] .

(إذ صار يقرن بي مَن لم يسع بقدمي)[٥٧] .

---

(٤٩) نفسه : ص ١٩٠ .

(٥٠) نفسه : ص ٢٩٥ .

(٥١) نفسه : ص ٢٩٦ .

(٥٢) نفسه : ص ٢٩٥ .

(٥٣) نفسه : ص ٢١٠ .

(٥٤) نفسه : ص ٢٩٥ .

(٥٥) نفسه : ص ٤٢٧ .

(٥٦) نفسه : ص ١٩٤ .

(٥٧) نفسه : ص ٤٤٨ .

(ينحدر عنّي السيل . . .)[٥٨] .

فهذه النصوص التشبيهية : يظل كل واحد منها منتسباً إلى نمط خاص يختلف عن الآخر ، فالأمثلة الأولى : استخدمت فيها كل من (مثل) (والكاف) و(كأن) ، والأمثلة التي تلتها استخدمت الألفاظ التي تقوم مقام الأداة (تخال) (شبّهته) (مشي) ، والأمثلة التي بعدها : استخدمت تشبيه « التفاوت » (دنياكم هذه لأهون) وتشبيه « التفضيل » (ينحدر عني السيل) ، وتشبيه « المثل » (كمثل نجوم السماء) وتشبيه « المقارنة » (إذا صار يقرن بي من . . .) .

وهناك أيضاً مستويات أُخرى من التشبيه من حيث الإجمال والتفصيل ، والتداخل والتفريع ، و. . . و. . . . الخ ، مما لا تسمح به حجم هذه الدراسة بالحديث عنها . . والمهم ، أنّ هذا النموذج الذي قدمناه عن التشبيه ينسحب على الاستعارة ، والتمثيل ، والتضمين ، والاستدلال ، والرمز ، والفرضية . . الخ . . وأولئك جميعاً تكشف عن أنّ استخدامه (ع) لعنصر (الصورة الفنية) وهي من أبرز عناصر النص الأدبي الذي يميزه عن النص العادي : قد تمّ بنحو لافت للنظر : على جميع المستويات التي يمكن استخدامها في لغة الفن ، بالنحو الذي لحظناه ، مما يفسّر لنا جانباً واحداً من أسباب تميّزه ببلاغة التعبير التي انفرد بها طوال عصور التأريخ .

وما يقال عن استخدامه للعنصر الصوري ، ينسحب أيضاً على :

العنصر الإيقاعي

ينشطر التعبير الفني عند الإمام (ع) إلى نمطين (من حيث تعامله مع العنصر الإيقاعي) ، فهناك نصوص تَستخدِم لغة العصر : من حيث قيام النثر مقابل الشعر أي قيام النثر على (الفواصل المقفّاة) مقابل الأبْيات المقفّاة) في الشعر ، . . . وقيامه على (التوازن بين الجمل) مقابل (تفعيلات الشعر) ، وهذا مثل قوله (ع) :

(إنّ الموت هادم لذاتكم ، ومكدر شهواتكم ، ومباعد طيّاتكم . . . فيوشك أن

---

(٥٨) نفس المصدر : ص ٣٩ .

تغشاكم : دواجي ظلله ، واحتدام علله ، وحنادس غمراته ، وغواشي سكراته ، وأليم إزهاقه ، ودجوّ إطباقه ، وجشوبة مذاقه . . . فعليكم بالجدّ والاجتهاد أو التأهب والاستعداد ، والتزود في منزل الزاد . . . الخ)[٥٩] .

فهذا النص ـ ومثله كثير من النصوص ـ يعتمد (الفواصل المقفّاة) و(التوازن بين العبارات) : كما هو واضح . . .

وهناك نصوص تُستخدَم (لغة العصور جميعاً) ونعني بها (النثر المترسّل) . . . وهذا من نحو قوله (ع) :

(واعلم أنّ مالك الموت هو مالك الحياة ، وأنّ الخالق هو المميت ، وأنّ المفني هو المعيد وأنّ المبتلي هو المعافي ، وأنّ الدنيا لم تكن لتستقر إلاّ على ما جعلها الله من النعماء والابتلاء والجزاء في المعاد أو ما شاء مما لا تعلم ، فإن أشكل عليك شيء من ذلك فاحمله على جهالتك ، فإنّك أول ما خلقت به : جاهلاً ثم علمت ، وما أكثر ما تجهل من الأمر ويتحيّر فيه رأيك ويضل فيه بصرك ثم تبصره بعد ذلك الخ)[٦٠] .

فهنا نجد أنّ كلامه (ع) (مترسّل) كل الترسّل لا توازن بين العبارات ولا تقفية للفواصل . . . لكن مع ذلك تجيء عناصر إيقاعية عابرة مثل (إلاّ ما جعلها الله من النعماء ، والابتلاء ، والجزاء . . .) فهنا تتوالى ثلاث عبارات (مقفّاة) واحدة بعد الأخرى على نحو لا ينتسب إلى قافية النثر التي لحظناها في نص أسبق . . لكن ، بما أنّ العنصر الإيقاعي هو الذي يُضفي على النص ويميزه عن النثر العادي حينئذٍ فإنّ أشكالاً إيقاعية أُخرى (مثل : التجانس بين الأصوات) تفرض ضرورتها في هذا الميدان : كما لحظنا في الفقرة المشار إليها . . .

والحق أنّ (التجانس الصوتي) يلعب دوراً كبيراً في النثر المرسل عند الإمام (ع) بحيث يمكن رصده في جميع المستويات الإيقاعية التي يذكرها البلاغيون ، . . . لكن : بما أنّنا لا نعتد بالمعايير البلاغية الموروثة إلاّ ما هو صائب منها ، حينئذٍ لا نجد قيمة نقدية

---

(٥٩) نفسه : ص ٤٢١ .

(٦٠) نفسه : ص ٤٧٨ .

لدراسة النص في ضوء معاييرهم ، بل في ضوء معاييرنا التي نستلّها من نصوص التشريع من جانب والنصوص المطلقة التي تتعامل العصور المختلفة قديماً وحديثاً من خلالها . .

والمهم ، أنّ الإمام (ع) عندما يستخدم التجانس الصوتي : إنّما يستخدمه حسب متطلبات السياق ، فنجده يتجه (في عبارات خاصة تتخلل كلامه ، وليس في مطلق النص بل في جزء منه فحسب) إلى عبارات إيقاعية تختلف عما نلحظه عند العاديين من الكتاب ممن يُعنى بالزخرف اللفظي ، بل أنّ كلامه (ع) يجيء طبيعياً يتناسب مع شخصيته التي ميّزه الله تعالى بها . . . إنّك تواجه خلال النصوص عبارات من نحو :

(عقلوا الدين عقل وعاية ورعاية)[٦١] .
(يعطف الهوىٰ على الهُدىٰ ، ويعطف الهُدىٰ على الهوىٰ)[٦٢] .
(هم أكثر وأمكر وأنكر ، ونحن أفصح وأنصح وأصبح)[٦٣] .

إنّ أمثلة هذه العبارات تختلف تماماً عمّا نلحظه في عصور الصناعة اللفظية ، . . . أنها تجيء محكمة ، مشرقة ، جميلة ، طريفة ، طبيعية أيضاً ، . . . بل يمكن القول أنّ الكتّاب المشهورين في العصور اللاحقة ممن عنوا بالصياغة الإيقاعية المصطنعة قد تأثّروا بأسلوب الإمام (ع) (حيث مارسه (ع) بنحوه الطبيعي) وحوّله الآخرون إلى نحوه الاصطناعي ، كما سنلحظ ذلك عند أمثال الجاحظ أو الأجيال الأخرى لدى كتّاب من أمثال ابن العميد أو الهمداني وسواهم . . .

وأيّاً كان ، فإنّ (التجانس الصوتي) الذي توفّر الإمام (ع) عليه بنحوه الطبيعي الذي يعدّ ضرورة فنية ، يظل متنوعاً كما لحظنا في النماذج المتقدمة ، وهو أمر لا يقف عند العبارة المركّبة التي تتجانس أصواتها من خلال تماثل الحروف في جمل متعددة ، بل يتجاوزه إلى العبارة الواحدة أيضاً بحيث ينتخبها إيقاعياً بشكل تتناسب مع سياق الجملة التي تردُ فيها هذه العبارة أو تلك ، . . . وهذا من نحو قوله (ع) مثلاً :

---

(٦١) نفسه : ص ٤٣٩ .
(٦٢) نفسه : ص ٢٤٩ .
(٦٣) نفسه : ص ٥٨٧ .

(وإنّك لذهّاب في التيه ، روّاغ عن القصد)[٦٤] .
(مندحق البطن ، رحب البلعوم)[٦٥] .
(لوصلت إليك قوارع ، تقرَع العظم ، وتهلس اللحم)[٦٦] .

إنّ صيغ المبالغة (الذهّـاب) (روّاغ) ، والصيغ الـوصفية (منـدحق البطن) ، الـخ . . . يتحسسها المتـذوق الفني بشكـل مثـير ومصعِق ومـدهش ، . . . إنّها نمط من (الإيقـاع الخارجي) و(الإيقـاع الـداخـلي) حيث يتجـانس الصـوت مـع الـدلالـة ، فاندحاق البطن يتناسب مع مبـطان لا يُعنَى إلّا ببطنـه ، و(الروّاغ) يتنـاسب مع مُحَـاتِل مخادع لا يمارس غير عمل الشيطان ، . . . مضافاً إلى أنّ العبارة ذاتهـا (من حيث تجانس حروفها) تتميز بجمال مدهش (صاخب) حيناً ، وهادىء حيناً ، وساخراً حيناً ثـالثاً ، بالنحو الذي لحظناه في النماذج المتقدمة .

(٦٤) نفسه : ص ٤٦٨ .
(٦٥) نفسه : ص ١١٣ .
(٦٦) نفسه : ص ٥٦١ .

« أدب فاطمـــــــة (ع) »

بالرغم من أنّ فاطمة (ع) توفيت ولها ثماني عشرة سنة ، فإنّ النصوص المؤرّخة تشير إلى أنّها ـ مثل سائر المعصومين عليهم السلام ـ توفّرت على إلقاء وتدوين ما يرتبط بمبادىء الشريعة الإسلامية ، وأنّها (ع) في لقاءاتها مع العنصر النسوي كانت تتكفّل بالإجابة على أسئلتهن ، وأنّها بعامة ، أُثر عنها من النصوص ما يفصح عن شخصيتها العلمية والأدبية . . . ولعلّ النماذج التي نقلها المؤرخون بالنسبة إلى النصوص الخطابية التي ارتجلتها ، تفصح بوضوح عن الطابع الأدبي المحكم في خطاباتها . . . فهناك خطبتان مأثورتان عن فاطمة (ع) فيما ارتجلت أُولاهما بمحضر من النساء (بعد وفاة النبي (ص)) ، والأُخرى ارتجلتها بمحضر من شخصيات المهاجرين والأنصار . . . ويحسن بنا أن نعرض لفقرات من ذلك ، لنتبيّن السمات الفنية لهذا الخُطب . . . تقول (ع) في الخطبة الأُولى :

(أصبحت والله عائفة لدنياكنّ ، قالية لرجالكنّ ، لفظتهم بعد أن عجمتهم ، وشنأتهم بعد أن سبرتهم ، فقُبحاً لأُفون الرأي ، وخَطَل القول ، واللعب بعد الجد ، وقرع الصفاة ، وصدع القناة ، وخطَل الآراء ، وزلل الأهواء . . . وتالله لو مالوا عن الحجة اللائمة وزالوا عن قبول الحجة الواضحة : لردّهم (أي : الإمام علي (ع)) إليها ، وحملهم عليها ، وتالله لو تكافوا عن زمام نبذه إليه رسول الله لاعتقله ، ولسار بهم سيراً سجحاً . . . ولأوردهم منهلاً نميراً ، صافياً روياً ، فضفاضاً : تطفح ضفتاه ولا يترنّق جانباه ، ولا صدرهم بطاناً ، ونصح لهم سرّاً وإعلاناً ، ولم يكن يتحلّى من

الغنى بطائل . . . غير ريّ الناهل وشبعة الكافل . . . الخ)[٦٧] .

وتقول (ع) في الخطبة الأُخرى ، حيث استهلتها :

(الحمد لله على ما أنعم ، وله الشكر على ما ألهم ، والثناء بما قدم : من عموم نعم ابتداها وسبوغ آلاء أسداها ، وتمام نعم والاها ، جلّ عن الإحصاء عددها ، ونأىٰ عن المجازاة أمدها ، وتفاوت عن الإدراك أبدها ، وندبهم لاستزادتها بالشكر لاتصالها ، واستحمد إلى الخلائق بأجزالها ، وثنىٰ بالندب إلى أمثالها ، وأشهد أن لا إلٰه إلاّ الله وحده لا شريك له : كلمة جعل الإخلاص تأويلها ، وضمن القلوب موصولها ، وأنار في التفكُّر معقولها ، الممتنع من الأبصار رؤيته ، ومن الألسن صفته ، ومن الأوهام كيفيته ، ابتدع الأشياء لا من شيء كان قبلها . . . كوّنها بقدرته ، وذرأها بمشيته من غير حاجة إلى تكوينها ، ولا فائدة له في تصويرها إلاّ تثبيتاً لحكمته وتنبيهاً على طاعته . . . وأشهد أنّ أبي محمداً (ص) عبده ورسوله ، . . . ابتعثه الله تعالى إتماماً لأمره ، وعزيمة على إمضاء حكمه ، وإنفاذاً لمقادير حتمه ، فرأىٰ الأُمم فرقاً في أديانها عكفاً على نيرانها عابدة لأوثانها ، منكرة لله مع عرفانها ، فأنار الله تعالى بأبي محمد (ص) ظلمها ، وكشف عن القلوب بهمها ، وجلىٰ عن الأبصار غممها . .) .

(أنتم عباد الله نصب أمره ونهيه ، وحملة دينه ووحيه ، وأُمناء الله على أنفسكم ، وبلغاؤه إلى الأمم . . . فجعل الله الإيمان تطهيراً لكم من الشرك ، والصلاة تنزيهاً لكم عن الكُبْر ، والزكاة تزكية للنفس ونماء في الرزق ، الصيام تثبيتاً للإخلاص ، والحج تشييداً للدِين ، والعدل تنسيقاً للقلوب ، وطاعتنا نظاماً للملّة ، وإمامتنا أماناً من الفُرقة ، والجهاد عزاً للإسلام وذلاًّ لأهل الكفر والنفاق ، والصبر معونة على استيجاب الأجر ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر : مصلحة للعامة ، وبرّ الوالدين وقاية من السخط ، وصلة الأرحام منسأة في العمر ، والقصاص حقناً للدماء ، والوفاء بالنذر تعريضاً للمغفرة ، وتوفية المكاييل والموازين تغييراً للبخس . . .

(أيّها الناس : اعلموا أنّي فاطمة (ع) وأبي محمد (ص) ، أقول عَوداً وبِدءً ، ولا

---

(٦٧) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٨٨ ، ٩٤ .

أقول ما أقول غلطاً ، ولا أفعل ما أفعل شَططاً ﴿ لقد جاءكم رسول منْ أنفسكم عـزيز عليه ما عنتّم حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم ﴾ . . .)(٦٨) .

فنيـــاً

إنّ هذا النص قد اختزلناه واقتصرنا على مقدماته : لتوضيح بنائه أولاً ثم سماته الفنية المتنوعة . . .

لقد بدأت الخطبة بتمجيد الله تعالى (وهو أُسلوب قد اختطه النبي (ص) وفصّله الإمام علي (ع)) حيث يلاحظ أنّ فاطمة (ع) قد أفادت من جانب : من النبي والإمام علي (ع) أسلوبياً ، واختطت منحىً فنياً خاصاً : من جانب آخر ، . . إنّها تسلسلت موضوعياً من الحمد فالشكر فالثناء على معطيات الله تعالى ، ثم صفاته تعالى ، ثم نبوة أبيها ، فمعطيات ذلك (على نحو ما هو ملحوظ في خطب الإمام (ع)) ، ثم اتّجهت إلى الموضوع الرئيس (أنتم عباد الله . . .) وسردت قائمة بالمعطيات النفسية والعبادية (من صلاة وزكاة وصوم وحج الخ) . . . وهكذا وصلت فنياً بين النبوة وبين معطياتها اجتماعياً ، . . . بين المقدمة وبين الموضوع : فجاءت الخطبة خاضعة عمارياً لخطوط هندسية متواشجة فيما بينها . . . وأما الأدوات الفنية التي توكّأت عليها فتتمثل في حشد ملحوظ من العنصر (الصوري) ، وفي عناية ملحوظة بالعنصر الإيقاعي ، فضلاً عن العنصر اللفظي : من تقابل وتماثل وتتابع وتكرار ، وقَسَم الخ . . .

كذلك : نجد أنّ الخطبة الأولى تحفل بنفس الأدوات الفنية في الخطبة الأخيرة . . . فالعنصر (الصوري) يمكن ملاحظته في صياغة تتوالىٰ « الصور » من خلالها حيناً واحدة بعد الأُخرى (عائفة ، قالية ، لفظتهم ، عجمتهم ، شنأتهم ، سبرتهم ، قرع الصفاة ، صدع القناة ، تطفح ضفتاه ، لا يترنّق جانباه ، منهلاً رويّاً ، صافياً رويّاً ، ريّ الناهل ، شبعة الكافل) الخ . . . فالصور ـ في الخُطبة الأُولى تتوالىٰ واحدة بعد الأُخرى،. . . كذلك في الخطبة الأُخرى ، فيما يفصح ذلك عن عنايتها (ع) بهذا العنصر الفني الذي يعمق ويبلور الدلالات ، فضلاً عن كونه مؤشّراً إلى تمكّن

---

(٦٨) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٩٦ ، ١١٠ .

الشخصيـة من ناحيـة الفن : على نحـو مـا كـان الإمـام (ع) يعنى بـه ويكثف الخـطب والرسائل بالعنصر الصوري المشار إليه . . .

إنّها (ع) تعنى بالصورة حتى في تبيينها (ع) لمصالح الأحكام الشرعية ، فالإيمـان : تـطهير ، والصـلاة : تنزيـه ، والزكـاة : تزكيـة ونماء ، والصيـام : تثبيت ، والحـج : تشييد ، والعدل : تنسيق ، والطاعة : نظام ، والإمامة : أمان ، الخ . . .

إنّ هـذه التعـريفـات لمصـالـح الأحكـام صيغت وَفْق صـور (تمثيليـة) كـما هـو واضح . . . كذلك : عندما تتحدث عن الحالة الاجتماعية لِمَا قبل الإسلام ، تتوكـأ على عنصر الصورة أيضاً (فأنار الله بـأبي محمد (ص) ظلمهـا ، وكشف عن القلوب بهمها ، وجلّى عن الأبصار غممهـا) . . كذلـك حينما تتحـدث عن سمات الشخصيـة (لفظتهم بعد أن عجمتهم ، وشنأتهم بعد أن سبرتهم ، فقبحاً لأفون الرأي . . الخ) . . .

إذن : جاء استخدام الصورة منسجماً على مختلف الصُعد كما لحظنـا ، . . . مثلما جاء متنوِّعاً يتوزع بـين الاستعارة والتمثيـل وسواهمـا : حسب متطلبـات الموقف ، . . . فمثلاً حينما تحدّثت عن الأحكام (الصلاة ، الصوم ، الخ) جاءت بالصور (تمثيلية) ، لكنها جاءت بالصور (استعارية) في أغلب المواقف ، نظراً لكون الأحكام تتطلب بُعداً (تعريفياً) بها ، أي : تحتاج إلى تعريفها ، وهـذا ما يتناسب مع أحـد أشكال الصـور (وهو التمثيل) مثل : الصبر : معونة ، بِرّ الوالدين : وقاية ، صلة الأرحام : منسأة ، الخ حيث إنّ (التمثيل) هـو : إحداث عـلاقة بـين الطرفـين من خلال جعـل أحدهمـا تجسيماً للآخر ، وهو ما يتكفّل به عنصر (التعريف) بالشيء ، فبِرّ الوالدين ـ مثلاً ـ هو (وقاية) ، أي : عرفنا البِرّ بكونه (وقاية) ، وهو ما تقوم به عملية (التمثيـل) كما هـو واضح . . . المهم ، أنّ عنصر الصورة بعامة ، يتنـوّع تبعاً لمتـطلبات السيـاق ، كما أنّـه يتكثّف ويقـلّ أو ينعدم أحيـاناً : في سيـاقـات لا تستـدعي ذلـك ، . . . والمهم ـ بعـد ذلـك ـ هـو : أنّ الصـورة تتميـز بكـونها مـركّـزة ، عميقـة ، مـألـوفـة ، ذات إثـارة ، وطرافة . . . فمثـلاً تقول (ع) عن الإمـام علي (ع) (ولأورِدهم منهـلاً نميراً ، صـافيـاً ، رويّاً ، فَضفاضاً : تَطفح ضفتاه ، ولا يترنّق جانباه) . . . .

إنّ الصور هنا (مألوفـة) أولاً حيث إنّ المنهل وصفاءه وفضفضته الخ من الخبرات

اليومية التي يواجهها الإنسان ، . . . إلاّ أنّه ـ بالرغم من إلفتها ثم بالرغم من تواليها وكأنّها متماثلة (روى ، صافي ، نمير ، فضفاض) إلاّ أنّ كلّ واحدة من هذه السمات تحمل دلالة خاصة وليست مجرد عبارات أو صور مترادفة ، فالنمير غير الصفاء ، وهما غير الرواء ، وهي جميعاً غير الفَضفضة ، . . . وبما أنّها (ع) في صدد التعريف بمعطيات الإمامة لعلي (ع) حينئذٍ لا بدّ أن تتنوّع هذه المعطيات بحيث تكون ريّاً ، وغميراً ، وصفاءً الخ ، أي أنّ دِقّة المعطيات تطلّبت دِقّة في صياغة الصور « فصفاء » الماء يحقق نوعاً من الإشباع يختلف عن الإشباع الذي يحققه حينما يكون « فَضفاضاً » فالحالة الأولى (نوعيّة) والحالة الأُخرى (كميّة) ، كذلك فإنّ المنهل حينما يكون (رويّاً) يختلف عن كونه (نميراً) ، فالنمير هو الزكي من الماء ، وأمّا (الروي) فهو ما يحقق الإرواء الكامل للعطش ، والأول هو (نوعي) والآخر (كمّي) ، وهكذا . . .

إذن : جاءت هذه الصور (بالرغم من أُلفتها) ذات صياغة عميقة ومركّزة لا أثر فيها للكلام الزائد على الحاجة وهو أمر يتناسب مع الشخصيات المصطفاة التي (تُعصَم) من خطأ الكلام . . . كذلك نجد أنّ عنصر (الطرافة) مصحوباً بالعمق ، يطبع هذه الصياغة الصورية ، . . فهي (ع) حينما رسمت صور المنهل : نميراً ، صافياً ، روياً ، فضفاضاً ، أتبعتهما بصورة تفصيلية هي : أنّ هذا المنهل (تَطفح ضفتاه، ولا يترنّق جانباه) هذه الصورة : استكمال للصور السابقة وليست مجرد تفصيل لا ضرورة له ، بل هو صورة ضرورية لاستكمال المعطيات التي تستهدف (ع) توضيحها . . . فالمَنهل لا يجسِّد مجرد تحقيق الإشباع المطلوب (من كونه نميراً أو ريّاً الخ) بل هو يفيض بمعطياته بحيث يحقق المزيد من الإشباع من جانب ، وأنّه يفيض على البشرية جميعاً وليس على أحد أو طائفة أو مجتمع دون سواه : من جانب آخر ، . . . ليس هذا فحسب ، . . . بل إنّ هذا المنهل يتّسم بكونه دائم العطاء: لا أنّه يتوقف حيناً أو يتكدّر ، إنّه منهل (لا يترنّق جانباه) بعد أن يكون منهلاً (تطفح ضفتاه) ، إنّ ضفافه تطفح بالمعطيات ، وهذه المعطيات لا تتوقف ولا يصيبها كدر . . . إذن : كم جاءت هذه الصورة المألوفة جداً ، محتشدة بعناصر (الطرافة) و(العُمق) و (التنوع) ، متجانسة بذلك مع طبيعة المعطيات التي تستهدف (ع) بأن توضّح مستوياتها للقارىء . . .

وهذا كله فيما يتّصل بعنصر (الصورة) . . . .

أمّا ما يتّصل بالعنصر الإيقاعي واللفظي ، فإنّ السمات الفنية لهذا الجانب نجدها موسومة بنفس الطابع . . . ففي صعيد « الإيقاع » نجد أنّ العبارات في غالبية الخُطب تمضي (مقفاة) من حيث (القرار) ، و(متوازنة) من حيث الجمل ، و (متجانسة) من حيث الأصوات . . . كما أنّها تخضع من حيث تكثيف الإيقاع أو تقليله أو عدمه : إلى طبيعة السياق الذي يفرض هذا التكثيف أو التقليل أو العدم ، . . . لذلك نجدها (ع) ـ بعد أن حشدت الخُطبة الأُخرى بمزيد من العبارات المقفاة ، إذا بها تتجه إلى العبارة المرسلة حينما تتحدث عن معطيات الأحكام الشرعية (الصلاة ، الصوم ، الحج ، بِرّ الوالدين ، صلة الأرحام الخ) حيث لا نجد ـ حتى جملة واحدة تخضع للعبارة المقفاة ، بل تعوّض ذلك بعنصر الصورة التمثيلية كما أوضحنا) ، . . . والسرّ في ذلك أنّ (الأحكام الشرعية) ما دامت تمثّل ظواهر موضوعية : كل واحد منها يحمل دلالة خاصة حينئذٍ فإنّ هذا التنوُّع لا يتطلّب (وحدة إيقاعية) بل يتطلّب (تنوّعاً) في العبارة ، . . . ولذلك : جاءت العبارات جميعاً ذات طابع (مترسّل) : خلافاً لسائر الموضوعات المطروحة في الخطبة ، . . . وهذا يفصح عن سمة طالما أشرنا إليها وهي : أن المعصومين عليهم السلام ، لا يُعنون بالأداة الفنية بما هي مجرد أداة ، بل يوظّفونها من أجل الموضوع ، مما يجعل لنتاجهم طبيعته الخاصة المتفردة ، بالنحو الذي لحظناه .

* * *

« الأدب العـــــام »

تمهيـــد

لحظنا أنّ الأدب الـذي أنتجه الإمـام (ع) يتناول ظـواهر فكـرية مختلفـة : تشكل ضرورة ثقافية لاستكمال ما بدأه الرسول (ص) في هذا الميدان .

أمّا انعكاسات هذا النتاج فلا نتـوقّع أن تفـرز إلّا في الجيل الـلاحق وما بعـده كما سنـرى : عدا شـذرات منه نجـدها منعكسـة في الخطب أو الخـواطر النـثرية التي تمثّلهـا أصحابه في المناسبات المختلفة ، حيث نجد أنّ القـرآن الكريم وخُـطب الرسـول (ص) وأحاديثه وخُطب الإمام (ع) ورسائله وأحاديثه تظل مادة أدبية وفكرية يتوكّأ عليهـا هؤلاء الأصحاب ، على نحو ما نعرض له فيما بعد .

على أية حال ، إذا تركنـا النتاج الـذي اقترن بمـا رُسِم من الخطب والـرسائـل إلى مطلق النتاج ، أمكننا الذهاب إلى أنّ نتاج هذه الفترة قد تضخم ـ كما أشرنا ـ حجماً ، ولكنه لم يتطور فنياً بالنحو الملحوظ ، إلّا في صعيد ما هو جزئي من عناصر الفن دون أن ينسحب على ما هو كلي أو عام فيه، من حيث البناء أو اللغة الفنية ؟ .

المهم ، أن نعـرض لخارطـة هذا الأدب نـثرياً وَشعـرياً في ضـوء الملاحـظات التي أشرنا إليها . لكن ينبغي قبل ذلك أن نشـير (من حيث الفكر) إلى أنّ أدب هـذه الفترة هـو امتداد للفـترة السابقـة من حيث تمخُّض النشاط الأدبي للظواهـر الاجتـماعيـة (وفي مقدمتها : تسجيل الأدب للأحداث السياسية من جانب واستتـلاء هذه الأحـداث بروز آداب جديدة من جانب آخر) .

أمّا تسجيله للأحداث السياسية ، فتبدأ من حادثة السقيفة ، فالفتوحات العسكرية ، فالمعارك العسكرية التي خاضها (ع) ، . . . وأمّا استتلاء هذه الأحداث لبروز النشاط الجديد فتتمثّل ـ بصورة رئيسة ـ في ولادة أدب يمكن تسميته بـ (أدب الاستدلال) أو (الاحتجاج) حيث إنّ الوقائع التي رافقت حياة علي (ع) في اعتزاله أزمنة خاصة ، ثم دخوله ميدان العمل الرسمي وما واكب ذلك من معارك عسكرية وإعلامية (في الداخل) : استتلت ميلاد أدب ينتصر لعلي (ع) من جانب ، ويحتجّ على الأطراف الأخرى من جانب آخر . . . ليس هذا فحسب ، بل إنّ الأطراف الاجتماعية الأخرى دخلت في المعركة أيضاً ، وحينئذٍ ترتّب على ذلك ميلاد أشكال متنوعة من النشاط الأدبي الذي ترفده طبيعة هذا المناخ المتوتّر .

وحيال ذلك ، لا نتوقع أن يبرز أي أدب عابث (مثل أدب الخمر والجنس واللهو) بقدر ما يتمحّض الأدب لأحداث العصر التي أشرنا إليها .

وفي ضوء هذه الحقائق ، نتقدم إلى عرض هذا الأدب : من حيث طوابعه الفكرية وانعكاسات العصر عليه ، ثم من حيث طوابعه الفنية ، ثم ـ من جانب ثالث ملاحظة انعكاسات أدب القرآن والنبي (ص) وعلي (ع) على النتاج الأدبي .

ونبدأ بالحديث أولاً عن :

* * *

الشعر

يظل الشعر ـ كما هو الغالب في نتاج أية فترة ـ هو الفنّ الأكثر شيوعاً في الحِقبة التي نؤرّخ لها ، كما أنّه فنياً يظل موسوماً بنفس السمات التي لحظناها في العصر السابق من حيث عدم العناية بجمالية لغته وذلك ـ بطبيعة الحال ـ لنفس الأسباب السياسية التي تحتجز الشاعر عن الاهتمام بأسلوبه في غمرة انشغاله بالهموم والمشكلات الاجتماعية التي تحياها هذه الفترات الحديثة من تأريخ الإسلام .

ويمكننا أن نشطر الشعر في هذه الفترة إلى نمطه المألوف : القصيد ، وإلى نمطه الذي

فرضته المعارك العسكرية : الرجز ، . . . وإذا كان الرجز في الفترة السابقة يتنفس ببطء في السنوات العشر التي شهدت معارك مختلفة ، فإنّه في الفترة التي نؤرّخ لها يأخذ بتكثّر ملحوظ حتى أنّه ليطغى طغياناً نضطر إلى تسجيله في المعارك التي خاضها الإمام علي (ع) بالذات : نظراً لكونها تدور في الداخل بين الشرعيين والمتمردين على العكس من المعارك التي حدثت قبلها ـ أي زمن التوسُّع الجغرافي ـ حيث إنّ الطرف المفتوح عسكرياً لا يألف لغة الفاتح ولا خلفيته العسكرية والثقافية والاجتماعية التي تدفعه إلى أن « يرتجز » وأن يستند رجزه إلى بطولة فردية أو نسبية أو دينية تؤجّج من تصعيد المعركة . . .

ولعلّ معركة صفين تظل هي المادة المتفجرة التي خبَرت ظاهرة (الرجز) أكثر من غيرها ، حتى أنّها شكّلت طابعاً ملحوظاً لا تكاد أية معركة أخرى أن تضارعها في حجم النتاج الذي صوّرت عنه . . . ولعلّ لطول المعركة التي استغرقت أمداً كبيراً : أثره في كثرة الرجز فيها بالقياس إلى غيرها .

بعامة ، يمكن رصد هذا النمط من الشعر من خلال تطبّعه بالسمات التالية :

أُلفَة العبارة في الغالب ، التصعيد العاطفي فيها . . . ، اقترانها بالتمجيد الفردي والاجتماعي ـ أي فخر المقاتل ببطولته الفردية من جانب وانتسابه إلى قبيلته من جانب آخر ، والفخر بالبطولة الإسلامية ـ كأن يفتخر المرتجز بالنصر الإسلامي في معركة بدر سابقاً ، والفخر بانتسابه الإسلامي من جانب رابع : يقابله ـ بطبيعة الحال ـ أن يفتخر المرتجز الآخر ببطولاته وأمجاده الجاهلية . . . ، توشيح الرجز حيناً باللغة المصوّرة . . . ، وتضمينه للدلالات الإسلامية (من القرآن والسنّة) فضلاً عن تضمينه للفكر الإسلامي ذاته .

أمّا أُلفة العبارة وسهولتها ، وربما ابتذالها حيناً فأمر تفرضه طبيعة الجو العاطفي والاجتماعي الذي لا يسمح لا بالتزويق الفني ولا حتى بالعُمق التصويري : نظراً لعدم تصوّر إمكان أن يتسم الجند بثقافة مماثلة للقواد العسكريين الذين يرتجزون في الغالب ، إلّا في نماذج نادرة ، وهذا من مثل النابغة الجعدي الذي يُعدّ من كبار شعراء ما قبل الإسلام ، ثم امتداد حياته الفنية في العصر الإسلامي ، وامتدادها إلى معركة صفين ،

لذلك يقدّم رجزاً مطبوعاً بالسمات تختلف عما أشرنا إليها من نحو قوله في المعركـة المشار إليها :

قد علم المصران والعراق أنّ علياً فحله العتاق أبيض جحجاح له رواق
إنّ الأولى جاروك لا أفاقوا لكم سباق ولهم سباق قد علمت ذلكم الرفاق(٦٩)

فـالملاحَظ أنّ هـذا الرجـز يتناسب مـع نضج هـذا الشاعـر حيث ضمّنهـا عنصراً صورياً (فحله العتاق ، أبيض ، جحجاح ، له رواق الخ) ، كما أنّه ـ لفظياً وإيقاعياً ـ يتميـز بالإحكـام والإشراق والسيولـة ، مما لا نجـده لدى غـيره من الشعراء ، وهـو أمر طبيعي ، ما دام هذا الشاعر يملك ماضياً شعرياً يفرض عليه مثل هذا النمـوذج المحكم من الرجز .

ويمكننا أن نظفر بنماذج أخرى تمتاز بقـوة اللغة وإشراقهـا ، وبلجوئهـا إلى العنصر الصوري ، فمثلاً نجد العنصر الصوري والتضمين للدلالات القرآنية الإسلامية بعامـة في بعض النماذج مثل (ما قيل في معركة الجمل) :

سـيروا أبـابيـل وحثّـوا السـير إذا عزم السير وقـولوا خـير(٧٠)

ومثل تعقيب أحدهم على من أقسم بألاّ يحـارب علياً (ع) ولكنـه بتأثـير من الغواة كفّر عن قسمه بالعتق (في نفس المعركة) :

لم أركـا ليـوم أخـا إخـوان أعجب من مكفّـر بـالإيمـان
بالعتق في معصية الرحمن(٧١)

ففي النموذج الأول عنصر (صوري) و(تضمـين) لقصة الفيـل ، وفي النموذج الآخر : تضمين لـدلالة فقهيـة هي : القسم والعتق والتكفير ، . . . في النمـوذج الأول عنصر (عاطفي) وفي الآخر عنصر (استدلالي) ، وعنصر (السخرية) . . . حيث إنّ توشيح الرجز بأمثلة هذه العناصر يُضفِي عليه قيمة جماليـة دون أدنى شك ، ممـا يَعني أنّ

(٦٩) الكامل في التاريخ ، ابن الأثير : دار صادر ، ج ٣ ، ص ٢٨١ .
(٧٠) تاريخ الطبري : ط المكتبة التجارية ، مصر ، ج ٣ ، ص ٤٩٥ .
(٧١) نفس المصدر : ص ٥١٤ .

الرجز ليس ـ في الحالات جميعاً ـ يعتمد مجرد التصعيد العاطفي واللغة المبتذلة والمباشرة . . .

* * *

وإذا كان الرجز يمثّل (نشيداً عسكرياً) من قبل المقاتل ذاته ، فإن (القصيد) أيضاً ساهم في المعارك ولكن من الخارج أي من خلال الحث والتشجيع ، كما سنرى .

لكن ينبغي أن نتحدث بعامة عن الشعر في هذه الفترة التي نؤرّخ لها فيما قلنا بأنّ قيمته (فنياً) لم تبرز لأسباب سياسية واجتماعية أشرنا إليها . وأمّا (فكرياً) فإنّ الصعيد الذي يتحرك فيه يظل إمّا « تسجيلاً » للأحداث والمواقف ، أو مدحاً للمسؤولين ، أو وصفاً للمعارك ، أو « احتجاجاً » على مذهب ، أو تمجيداً لدلالات إسلامية أو أخلاقية . . . وكل أُولئك يتم إمّا من خلال (لغة الاحتجاج) بالنسبة لشعر المواقف والمعارك في الغالب ، أو مجرد العرض بالنسبة للشعر الذي يُعنى بإبراز المفهومات الإسلامية والأخلاقية . . . بيد أنّ الشعر الاحتجاجي يظل فارضاً فاعليته منذ بداية العصر الذي نؤرِّخ له : مثل حادثة السقيفة التي استتلّت انشطاراً بين مختلف القوى الاجتماعية ، فيما سجلها شاعر (تردّد المؤرخون في تشخيص اسمه : الفضل بن العباس أو أحد الهاشميين) يقول محتجّاً على نتائج الحادثة :

ما كنت أحسب أنّ الأمر منصرف	عن هاشم ثم منها عن أبي حسن
أليس أوّل من صلّى بقبلته	وأعلم الناس بالقرآن والسُّنن
وآخر الناس عهداً بالنبي ومَن	جبريل عون له في الغُسل والكفن(٧٩)

كما أنّ الشاعر المعروف حسان بن ثابت : سجّل جانباً من ذلك بقوله :

جزى الله عنّا ـ والجزاء بكفه ـ	أبا حسن عنا ومَن كأبي حسن
سبقت قريشاً بالذي أنت أهله	فصدرك مشروح ، وقلبك ممتهن
تمنت رجال من قريش أعزّه	مكانك ، هيهات الهزال من السمن

(٧٢) شرح نهج البلاغة : ج ٥ ، ص ٢١ .

حفـظْتَ رسـول الله فينـا وعهـده إليك،ومَن أولى به منك ، مَن ومَن
ألستَ أخـاه في الصـدىٰ ووصيّــه وأعلمَ فهمٍ بالكتاب وبالسُّنَن(٧٣)

فنيــــاً

يظل هذا النص وسابقه محكـوماً بـطابع الشعـر الناضـج فنياً ، طـالما يصـدر عن شعراء عُرِفوا بماضيهم وتجاربـهم الأدبية ، فبـالرغم من كـونه شعـراً احتجاجيـاً يتطلب مـزيداً من عـرض الحقائق بصـورة مبـاشرة ، إلاّ أنّـه مُشرق مُحكَم من حيث العبـارة ، مـوشّح بشيء من الصـور « التشبيهية » و« التضمينيـة » التي يتطلبهـا موقف يقـارن بـين شخصية الإمام (ع) وبين سواه ، حيث إنّ المقارنة بـين الأشخاص تستـدعي (تشبيهاً) بين طرفي المقارنة ، كما تستدعي (تضميناً) لآية أو حديث نبوي أو حـادثة أو مـوقف ، يسند طرف المقارنة : كما هو واضح .

* * *

وبعـامة ، إذا تجـاوزنا شعـر الاحتجاج إلى الأشكـال الأُخرى التي أشرنـا إليها ، وجدنا أنّ الشعر قد ساهم في تسجيل المعارك الخارجية التي شهدها العصر في سنوات أبي بكـر وعمر وعثـمان ، كما سـاهم في تسجيل المعـارك الداخليـة التي خاضهـا علي (ع) في الجمـل وصفين والنهـروان ، مثلما ساهم في تمجيـد القيم الإسلاميـة والأخلاقيـة : مـع ملاحظة أنّ الشعر (والنثر أيضاً) برز وتضخّم حجمـه في السنوات الأخـيرة التي اقترنت بمقتل عثمان ، وتمرّد معاوية ، والمعارك المشار إليها : نظراً لاقترانها بـالمشكلات المختلفـة التي تعكس أثرها على حقل الأدب أيضاً . . .

وجـاءت وفاة الإمـام علي (ع) خـاتمة لهـذا العصر حيث استشهد (ع) في محـراب الكوفة من قبـل أحد الخـوارج، ولا بد أن يـترك هذا الاستشهـاد أثره عـلى حقل الأدب (الشعر منه بخاصة) ليس في نطاق العصر الذي نؤرّخ له بل يمتد في كل العصور: ما دام مرتبطاً بمفهوم (الإمامة) من جانب وهي لا تقف عند الحدود العاطفية للفرد بل ترتبط

(٧٣) نفس المصدر : ص ٣٥ .

بالموقف (العقائدي) كما هو واضح . . . ومن جملة الذين عاصروا الإمام (ع) وسجلوا حادثة استشهاده ، أبو الأسود الدّؤلي :

أفي شهر الصيام فجعتمونا بخير الناس طُراً أجمعينا
قتلتم خير مَن ركب المطايا وذللها ومَن ركب السفينا
لقد علمَت قريش حيث كانت بأنّك خيرها حسباً ودينا(٧٤)

كما سجلها شاعر آخر (بكر بن حساد الباهريّ) :

قتلت أفضل من يمشي على قدم وأعظم الناس إسلاماً وإيمانا
وأعلم الناس بالقرآن ثم بما سنّ الرسول لنا شرعاً وتبيانا
صهر النبي ومولاه وناصره أضحت مناقبه نوراً وبرهانا
وكان فيه على رغم الحسود له مكان هارون من موسى بن عمرانا
ذكرت قاتله ـ والدمع منحدر ـ فقلت: سبحان ربّ العرش سبحانا
إنّي لأحسبه ما كان من أنس كلا ولكنه قد كان شيطانا(٧٥)

يلاحظ : أنّ هذا النص الشعري يتميز بلغة محكمة ومشرقة ومصورة ، حيث لا نجد فيه ابتذالاً ولا التواء تعبيرياً ، بل يمضي منساباً مشرقاً من حيث الإيقاع ، كما يُوشّى بعنصر (صوري وتضميني) (مكان هارون من موسى بن عمرانا) . مثلما يتضمن عنصراً (حوارياً) (فقلت : سبحان ربّ العرش سبحانا) حيث أضفى هذا (الحوار الداخلي) حيوية ملحوظة على النص : بصفة أنّ محاورة الإنسان مع نفسه : تشكل جزء غير منفصل عن سلوكه العام . . . كما أنّ توشيح النص بالجمل الاعتراضية من نحو (وكان منه ـ على رغم الحسود له ـ) ومن نحو : (ذكرت قاتله ـ والدمع منحدر ـ) . . . حيث إنّ الجملة الاعتراضية فرضت جماليتها على النص : نظراً لكثرة حساده (ع) من حيث كونه كان من النبي (ص) بمنزلة هارون من موسى : بنص النبي (ص) نفسه ، . . . وحينئذٍ فإنّ الشاعر حينما يضع عبارة (على رغم الحسود) في

(٧٤) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٣١٣ .
(٧٥) نفس المصدر : ص ٣١٦ .

موضع اعتراض ، يكون بذلك قد استخدم هذا العنصر الفني في سياق مناسب كل المناسبة كما هو واضح . . . ويلاحظ أخيراً : أنّ استخدامه للصورة (التقريبية) (إنّي لأحسبه ما كان من أنس كلا ولكنه قد كان شيطانا) قد أضاف إلى هذا النص خصيصة فنية أخرى : ضخمت ـ دون أدنى شك ـ من حيويته وجماليته ، حيث إنّ (تقريب) القاتل وحسبانه (شيطانا) وليس إنساناً ، يظل حقيقة مرتبطة بما هو واقعي وليس بما هو تخيّلي ، . . . . وحينئذٍ حين يصوغ الشاعر ما هو (حقيقة) بلغة فنية تعتمد أدوات التوكيد (إنّي لأحسبه) ثم أداة النفي (ما كان من أنس) ، ثم عنصر (التكرار) (كلا) الخ . . . يكون حينئذٍ قد صُعِد بالنص إلى ذروة الإمتاع الفني .

الرســـــالة

تظل (الرسالة) ، أو ما يصطلح عليه بـ (الكتب الإدارية) هي العنصر الغالب الذي تضخم حجمه بالقياس إلى الفترة السابقة ، وذلك بسبب التوسع الجغرافي للمجتمعات الإسلامية واستتباعها كثرة الولاة والموظفين بعامة ، ثم بسبب تضخّم المشكلات المتصلة بالوضع السياسي والعسكري الذي رافقته الخلافات المذهبية واستتباعها تغيير الولاة ، ومن ثم انعكاس ذلك على تضخّم حجم الموظفين واستتباع هذا التضخّم : تضخّماً في حجم الرسائل أو الكتب الإدارية بطبيعة الحال . . . ليس هذا فحسب بل إنّ الحاكم أو الوالي يضطرّ إلى (مراسلة) الشخصيات المتميزة : لمبايعته أو تأييده ، أو تحذيرها من المواقف المضادة له مثلاً ، مضافاً إلى أنّ طرفي المراسلة لا يكتفيان بإجابة واحدة (نظراً لتعقّد الأوضاع الاجتماعية وعُمق الخلاف واقترانه بالمحاولات الاستدلالية في تثبيت وجهة النظر) ، كل أُولئك يجعل الرسائل المتبادلة بين الطرفين ذات طابع استمراري : حيث تُكتَب (الرسالة) ويُردّ عليها ، ثم يُردّ على هذا الردّ ، وهكذا . . .

إذاً : تبدأ (الرسالة) في هذا العصر بالتضخم للأسباب التي ذكرناها، لكن دون أن تقترن بتطوّر فني ملحوظ إلاّ نادراً ، وذلك بسبب الحرص على إبراز الدلالة « الفكرية » للرسالة ، وهي الدلالة التي تحتلّ أهميتها الكبيرة في مثل هذا المناخ المشحون بالتوتّرات السياسية والعسكرية حيث لم تسبقها تجارب امتدادية . . . ومِن الواضح أنّ

التأزّمات السياسية أو العسكرية تخفّ حدتها وتصبح مألوفة نسبياً إذا امتدّ أمدها ، وهذا مّا يسمح للكاتب أو الشاعر أن يُعنىٰ بالصياغة الفنية لنتاجه ، ممّا نلحظ انعكاساته في الأجيال اللاحِقة . . .

وأيّاً كان ، بمقدورنا أن نستشهد بنموذج أو أكثر لفن (الرسالة) المطبوعة بسمات الألفة والوضوح والمباشرة مع التوشيح بالعنصر الصوتي في الغالب ، وبالعنصر الصوري نادراً ، وبالاقتباس والتضمين للقرآن والسنة : ومع ملاحظة أنّ افتتاحها بالحمد لله تعالى ومعطياته : بخاصة نعمة الإسلام والهداية : يظل هو الطابع لهذا الشكل الفني . . . نلحظ ذلك ـ على سبيل المثال ـ في رسالة محمد بن أبي بكر إلى معاوية :

(سلام على أهل طاعة الله ممن هو مسلم لأهل ولاية الله . أمّا بعد ، فإنّ الله بجلاله وعظمته وسلطانه وقدرته ، خلَق خَلقاً بلا عبث ولا ضعف في قوّته ، لا حاجة به إلى خلقهم ولكنه خلَقهم عبيداً ، وجعل منهم شقياً وسعيداً وغوياً ورشيداً ، ثم اختارهم على علمه ، فاصطفى وانتخب محمداً (ص) فاختصَّه برسالته ، واختاره لوحيه وائتمنه على أمره ، وبعثه رسولاً مصدّقاً لما بين يديه من الكتب ودليلاً على الشرائع ، فدعا إلى سبيل ربّه ، أمره بالحكمة والموعظة الحسنة ، فكان أول من أجاب وأناب وصدَّق فأسلم وسلم : أخوه وابن عمّه علي بن أبي طالب ـ عليه السلام ـ فصدّقه بالغيب المكتوم ، وآثره على كل حميم ، ووقّاه كل هول ، وواساه بنفسه في كل خوف ، فحارب حربه وسالم سلمه . . . الخ . . .)[٧٦] .

فالملاحظ في هذا الكتاب : افتتاحه بعظمة الله ، والتركيز على هدف الخلق من حيث توظيفه للعمل العبادي ، وهذا التركيز له أهميته من حيث المبنى الهندسي للرسالة ، لأنّ الكاتب استهدف مِن ذِكره أنّ إبداع الله للخلق هو من أجل هدف عبادته أن يعرّج من ذلك إلى صميم الفكرة التي استهدفها الكاتب لمعاوية من حيث منازعته علياً (ع) للخلافة ، لذلك عرّج على خلافة النبي (ص) وأنّه قد أرسل لهذا الهدف العبادي ، ثم على عليّ (ع) من حيث تصديقه للرسول (ص) ، ثم الدخول في الموضوع من خلال المقارنة بين علي (ع) ومعاوية . . . .

(٧٦) جمهرة الرسائل : ج ١ ، ص ٥٤٢ ، ٥٤٣ .

والمهم ، (من حيث السمات الفنية) أنّ كلا من الوضوح والألفة ، والتوشيح الإيقاعي ، والتضمين للقرآن والسنة : طبعت هذه الرسالة ، أمّا الوضوح والألفة فلا يحتاجان إلى تعقيب ، وأمّا التوشيح الإيقاعي فيتمثل في مثل (خلقهم عبيداً ، وجعل منهم شقياً وسعيداً ، ونحوياً ورشيداً) ، وأمّا التضمين ، للقرآن فمن نحو (فدعا إلى سبيل ربّه بالحكمة والموعظة الحسنة) ، وأمّا التضمين للسُنّة فمثل قوله من علي (ع) وعلاقته بمحمد (ص) (فحارب حربه وسالم سلمه) حيث تتضمن هذه العبارة قول النبي (ص) عن علي (ع) بأنّه (ص) سِلْم لمن سالمه وحَرْب لمن حاربه ، . . .

الرسائل والمساجلات

الرسالة المتقدمة تمثّل ـ في الواقع ـ نموذجاً ممّا يمكن تسميته بأدب « المساجلات » حيث إنّها تختلف عن الرسائل الإدارية الصرفة التي أعرضنا عن تقديم نماذجها : نظراً لكونها (كُتباً إدارية) يطغىٰ عليها الجانب التقريري ، . . . وهذا على العكس من الرسائل المتبادلة بين المسؤولين أو الشخصيات المتميزة مثل الرسائل المتبادلة بين علي (ع) ومعاوية مثلاً ، أو بين هذا الأخير وبين شخصيات كثيرة حاول اجتذابها إلى ساحته ، ثم ردّت على ذلك مثلاً ، وهي رسائل تُعدّ بالعشرات حيث شكلت مادة أدبية ضخمة أفرزها هذا العصر الذي نؤرّخ له . . . لكن بما أنّ قسماً كبيراً من هذه المساجلات تخص الأدب الشرعي الذي عرضنا له في نتاج الإمام علي (ع) : حينئذٍ لا نجد مسوّغاً لعرضها في هذا الحقل العام ، كما أنّ قسماً آخر منها يضؤل فيها عنصر الفن بحيث لا يتجاوز اللغة العادية للرسالة ، فضلاً عن أنّ قسماً ثالثاً منها يتضمن ما هو غير لائق أخلاقياً : لذلك لا نجد مسوّغاً للاستشهاد بنماذجها أيضاً .

بيد أنّ حرصنا على الإلمام بالطوابع الفنية لأدب الرسائل وما واكبها من المساجلات ، يقتادنا إلى عرض الظواهر التي واكبت هذا النوع من الأدب وفي مقدمتها :

المســـــاجلات والشـــعر

الملاحظ أنّ كتابة الرسائل في هذا العصر الذي نؤرّخ له قد اقـترن بظاهـرة تطعيم (الـرسالـة) بـ (الشعر) : نـظراً لفاعليـة الشعر آنـذاك ، حتـى أنّ بعض الـرسـائـل تتمخّض للشعـر : خلاَ مقـدمتها التي لا بـد من كتابتهـا نثراً . وبلغت العنـايـة بعنصر الشعر أن يضطر الكاتب : إمّا أن يستشهد بنموذج أو تكليفه شاعراً لهـذه المهمة : إذا لم يكن كاتبها شاعراً .

والمهم ، أنّ المسـاجلة المقترنـة بالشعـر أو الشعر المحض ، يمكننـا مـلاحـظته في النمـوذج الآتي ، وهو كتـاب عبد الله بن عبـاس إلى عمرو بن العـاص الذي كتب إليـه رسالة يدعوه إلى التدخّل في إنهاء حرب صفين وختَمها بأبيات شعرية ، حيث أجابه ابن عباس نثرياً وطعّمها بأبيات لأخيه الشاعر المعروف : الفضل بن العباس :

(أمّا بعد : فإنّي لا أعلم أحداً من العرب أقلّ حياء منك ، إنّـك مالَ بـكَ الهوى إلى معـاوية ، فبعتـه دينـك بـالثمن الأوكس ، ثم خبطْتَ النـاس في عشـواء طمعـاً في الدنيا ، فلمّا ترامينا أعظمتَ الحرب والرماء إعظام أهل الـدين ، وأظهرت منهـا كراهيـة أهل الورع لا تريد بذلك إلاّ تمهيد الحرب وكسر أهل الدين ، فإن كنت تريد الله فارجع إلى بيتك ودَعِ الطمع في مصر والركون إلى الدنيا الفانيـة . واعلم أنّ هذه الحـرب ليس فيها معاوية كعلي : بدأها علي مع الحق وانتهى فيها إلى العذر ، وبدأها معـاوية بـالبغي وانتهى فيها إلى السرف . وليس أهل الشام كأهل العراق : بايَع أهـل العراق علياً وهو خير منهم وبايَع أهل الشام معاوية وهم خير منه ، ولسنا أنا وأنت فيها سواء : أردتُ الله وأنت أردتَ مصر ، وقـد عرفتُ الشيء الـذي بـاعـدك مني ، ولا أعـرف الشيء الـذي قـرّبك من معـاوية ، فـإن تَـرِد شراً لا نسبقـك بـه ، وإن تـرِد خـيراً لا تسبقنـا إليـه ، والسلام) .

ثم طعّم الرسالة بأبيات لأخيه الفضل ، جاء فيها :

أمّـــا عـــلي ، فـــإنّ الله فـــضّـــله   بفضل ذي شرف عال عـلى الناس
إن تعقلوا الحـرب نعقلهـا مخيسـة   أو تبعثـوهـا فـإنّـا غـير أنكـاس

قتلى العراق بقتلى الشام ذاهبة   هذا بهذا ، وما بالحق من باس[٧٧]

إنّ هذا النموذج من المساجلات النثرية المطعمة بالشعر يمثل نموذجاً رفيعاً من أدب هذه الفترة التي نؤرِّخ لها . . . فالنص النثري قد حفل بخصائص فنية ملحوظة ، منها : العنصر (التصويري) من نحو (فبعته دينك بالثمن الأوكس ، ثم خبطت الناس في عشواء طمعاً في الدنيا . . . .) حيث اعتمد عنصر (الاستعارة) في تحليله سلوك الشخص المشار إليه ، . . . ومنها : عنصر (التقابل والتضاد) حيث يبرع هذا الكاتب في استخدام العنصر المذكور بنحو يدعو إلى التأمّل ، . . . لنقرأ بدقة هذه المقابلات :

- **بدأها** علي مع الحق ، **وانتهى** فيها إلى العذر ، **وبدأها معاوية** بالبغي ، **وانتهى** فيها إلى السرف .

- ليس أهل **الشام** كأهل العراق .

- بايَع أهل العراق **علياً وهو خير منهم** وبايَع أهل الشام **معاوية وهم خير منه** .

- **عرفتُ** الشيء الذي **باعدك** مني ، **ولا أعرفُ** الشيء الذي **قرّبك** من معاوية .

- فإن ترد **شراً لا نسبقك** به ، وإن ترد خيراً **لا تسبقنا** إليه .

إن هذه (المقابلات) تنم عن براعة ملحوظة لا تتأتّى إلاّ لمن أوتي خبرة فنية وذهنية وثقافية واجتماعية : تجعله متمكناً من الاستدلال الفنّي بهذا النحو .

وأمّا النص الشعري الذي طُعِّم به الكتاب (وهو للفضل بن عباس) ، فقد اعتمد بدوره عنصر (المقابلة) - في أحد عناصر الفن - حيث قابل بين قتلى العراق وقتلى الشام ، وقابل بين (هذا بهذا) ، وعقّبَ بأنّه (ما بالحق من باس) ، حيث استثمر عنصر (التقابل) لتثبيت الحق وليس للتلاعب بالحقائق أو الألفاظ : كما صنع الشخص المُرسل إليه ، إذ أنكر هذا الشخص الأخير (وهو عمرو) أن يكثر قتلى الطرفين - ليس حباً للمسالمة - بل خوفاً من الهزيمة بينا أجابه (الفضل بن عباس) بأنّ قتلى هؤلاء بأولئك ، وإنّ ذلك من أجل الحق (وبالحق من بأس) . . وهذا يعني أنّ عنصر

(٧٧) جمهرة الرسائل : ج ١ ، ص ٤٦٨ ، ٤٦٩ .

(التقابل الفني) قد وظفّه هذا الشاعر من أجل الحق ، وهو أمر يُضفي على فن الشعر : فضيلة الصدق العاطفي الذي يتطلبه الفن : كما هو واضح ، هذا فضلاً عما نلحظه في الأبيات المشار إليها من : انسيابية ورشاقة لفظية وإيقاعية .

* * *

النموذج المتقدم يمثل نمطاً من المساجلات النثرية المقترنة بالشعر .

أمّا المساجلات التي تتمحّض شعراً ، فيمكن ملاحظته في النموذج الآتي وهو ىنعيم بن هبيرة حيث أجاب أخاه (مصقلة) ـ وكان عاملاً للإمام علي (ع) وهرب إلى الشام ليتخلّص من مال اشترى به سبيَ بعض الفتوح ، وكتب إلى أخيه ليلحقَ به في الشام ـ فأجابه « نعيم » ، بأبيات جاء فيها :

لو كنت أدّيت مال القوم مصطبراً — للحق ، أحييت أحيَانًا وموتانا
لكنِ لحقت بأهل الشام ملتمساً — فضل ابن هند وذاك الرأي أشجَانَا
فاليوم تقرع سن العجز من ندم — ماذا تقول ، وقد كان الذي كانا
أصبحت تبغضك الأحياء قاطبة — لم يرفع الله بالبغضاء إنسانا(٧٨)

واضح ، أنّ هذه الأبيات (من حيث الفن) تتميز بانسيابية ملحوظة ، موشّحة بعنصر (صوري) من نحو : (تقرع سن العجز) ، وبعنصر (استدلالي) من نحو (لم يرفع الله بالبغضاء إنسانا) . . . وأما (من حيث الفكر) فإنّ مطالبة الأخ لأخيه بأن ينصاع للحق : كافية في تطبيعها بسمة الصدق العاطفي الذي يتطلبه الفن : كما كرّرنا . وأمّا (من حيث الشكل) فإنّها تمثّل نموذجاً من المساجلات التي تجيب على (رسالة نثرية) بـ (رسالة شعرية) ، فيما يشير هذا النمط من الإجابة إلى طابع أدبي خبَرته هذه الفترة التي نؤرّخ لها (ومثلها بعض الفترات السابقة أو اللاحقة لها) ، مما لا مناص لمؤرّخ الأدب من تسجيلها في هذا الميدان .

(٧٨) نفس المصدر : ص ٥١٩ .

الخطبـــة

إذا كانت (الرسالة) ـ في هذا العصر الذي نؤرّخ لـه قد تضخّم حجمهـا : نظراً للمتطلبات الإدارية التي تفرض نوعاً خاصاً هو (أدب الرسائل الإدارية) ، أو لمتطلبات سيـاسية وإعـلامية تفـرض (أدب المسـاجـلات) بـالنحـو الـذي لحـظنـاه ، . . . فـإنّ (الخطبة) قد تضخّم حجمها أيضـاً ، وذلك لمتـطلبات ممـاثلة ، ولأسباب أخـرى اهمها هو : طبيعة المعارك العسكرية والإعلامية التي شهدها هذا العصر ، . . .

طبيعياً ، ثَمة نموّ ملحوظ لفن الخطبة يجسّده الإمام علي (ع) بخاصة فيما عـرف بها رائداً بلا منازع وهو ما عرضنا له في الأدب الشرعي ، كما أنّ متطلبات الوضـع السياسي لكـل من تَسلّم مسؤولية الحكم ، فـرضت نشاطـاً ملحـوظـاً في ميـدان الخـطبـة بحيث شكلت ظاهرة تكاد تميز هـذا العصر الذي نؤرّخ لـه (من حيث الكم والنوع) ، فكـل مسؤول يتسلّم سلطة رسمية لا بد أن يخطب ، وولاته لا بد أن يخطبـوا أيضاً ، وطبيعـة الصراعات الاجتماعية تفرض على أطراف الصراع أن يخطبوا أيضاً ، وهكذا . . .

لكن ، بغض النـظر عن الخطب السيـاسيـة التي يضؤل فيهـا عنصر الفن ، فـإنّ الخطب التي تحرّكت في مجالات أخرى مثل : الخطب العسكـرية ، أو خـطب الاحتجاج أو خطب التوعية العبادية : تظل فـارضة فـاعليتها أيضـاً ، مشفوعـة بلغة (الفن) التي تسمح لنا بعرض مستوياتها فنياً وفكرياً . . .

ولعلّ أبرز ما يمكن تقديمه في هذا الميدان ، هو : الخـطب التي نشطت في مجـال ما نسميه بـ :

خطـب المشـــاورة

إنّ خطب (المشاورة) تتمثل في الغالب في المجـالات العسكريـة التي طبعت هذا العصر ، فكل معركـة : يمهّد لهـا باجتـماع خاص يحضره رجـال الحل والعقـد ، وحينئذٍ يقترح رئيس الاجتماع : دخولاً لمعركة أو تعاملاً سياسياً مع أحد الأطراف ، . . . ويبـدأ أعضاء الاجتماع بإعطاء الرأي مع خلال (الخطب) التي يـرتجلونها ، موشّحـة ـ بطبيعة الحال ـ بخصائص الفن .

ويمكننا ـ على سبيل المثال ـ أن نقدّم نموذجاً لنشاط (الخطبة) في معركة صفّين ، حيث جمع الإمام (ع) كبار المهاجرين والأنصار ، وأخبرهم بعزمه على المسير إلى الشام ، وطلب منهم المشاورة ، فوافقوه على المسير ، وخطبهم من جديد ، وخطبوا أيضاً ، فكان ممن خطب (هاشم بن عتبة) حيث قال :

(أمّا بعد ـ يا أمير المؤمنين ـ فأنا بالقوم جد خبير ، هم لك ولأشياعك أعداء ، وهم لمن يطلب حرث الدنيا أولياء ، وهم مقاتلوك ومجادلوك ، لا يبقون جهداً مشاحة على الدنيا وضناً بما في أيديهم . . .)(٧٩) .

وخطب عمّار بن ياسر :

(يا أمير المؤمنين ، إن استطعت ألّا تقيم يوماً واحداً فافعل : اشخص بنا قبل استعار نار الفجرة واجتماع رأيهم على الصدور والفرقة . . .)(٨٠) .

وخطب قيس بن سعد :

يا أمير المؤمنين : انكمش بنا إلى عدونا ولا تعرج ، فوالله لجهادهم أحبّ إليّ من جهاد الترك والروم ، لإدهانهم في دين الله واستذلالهم أولياء الله من أصحاب محمد صلى الله عليه وآله)(٨١) .

وخطب سهل بن حنيف :

(يا أمير المؤمنين : نحن سِلم لمن سالمت وحرب لمن حاربت ، ورأينا رأيك ونحن يمينك . . .)(٨٢) .

وعندما عزم (ع) على التوجه ، بدأت (الخطب) أيضاً ، فكان ممن خطب عمرو بن الحمق :

---

(٧٩) جمهرة الخطب : ج ١ ، ص ٣١٣ .
(٨٠) نفس المصدر : ص ٣١٣ .
(٨١) نفسه : ص ٣١٣ .
(٨٢) نفسه : ص ٢١٤ .

(والله يا أمير المؤمنين ، إنّي أحببتك ولا بايعتك على قرابة بيني وبينك ولا إرادة مال توهبنيه ولا التماس سلطان ترفع ذِكري به ، ولكنني أحببتك بخصال خمس : أنّك ابن عمّ رسول الله (ص) ووصيّه ، وأبو الذريّة التي بقيت فينا من رسول الله (ص) ، وأسبق الناس إلى الإسلام ، وأعظم المهاجرين سهماً في الجهاد ، فلو أنّي كُلِّفت نقل الجبال الرواسي ونزح البحور الطوامي حتى يأتي عليّ يومي في أمر أُقوّي به وليَّك وأهين عدوَّك ما رأيت أنّي قد أديت فيه كل ما يحق عليّ من حقك)(٨٣) .

وخطب حجر بن عدي :

(يا أمير المؤمنين : نحن بنو الحرب وأهلها الذين نلقحها وننتجها قد ضارستنا وضارسناها ، ولنا أعوان وعشيرة ذات عدد ورأي مجرب وبأس محمود وأَزْمتنا منقادة لك بالسمع والطاعة ، فإن شرقْتَ شَرقنَا وإن غَربْت غَربنَا وما أمرتنا به من أمر فعلْنَا)(٨٤) .

وخطب عبد الله بن بديل :

(يا أمير المؤمنين : إنّ القوم لو كانوا : الله يريدون ، ولله يعملون ما خلفونا ، ولكن القوم يقاتلوننا فراراً من الأُسوة وحبّاً للأثرة وضِنا بسلطانهم وكرهاً لفراق دنياهم التي في أيديهم ، وعلى أحن في نفوسهم ، وعداوة يجدونها في صدورهم لوقائع أوقعتها بهم قديمة . . .)(٨٥) .

وخَطب الأشتر النخعي (يردّ بذلك على من حاول التشكيك بهذه المعركة) :

(يا أمير المؤمنين ، لا يهدنّك ما رأيت ، ولا يولينك من نصرنا ما سمعت من مقالة هذا الشقي الخائن ، أنّ جميع ما ترى من الناس : شيعتك لا يرغبون بأنفسهم عن نفسك ولا يحبّون البقاء بعدك ، فإن شئت فَسِرْ بنا إلى عدوّك ، فوالله ما ينجو من الموت مَن خافه ولا يعطي البقاء من أحبَّه ، وإنا لعليّ بيّنة من ربنا ، وإنّ أنفسنا لن تموت

---

(٨٣) نفسه : ص ٣٢١ ، ٣٢٢ .

(٨٤) نفسه : ص ٣٢٢ .

(٨٥) نفسه : ص ٣٢٠ .

حتى يأتي أجلها ، وكيف لا نقاتل قوماً كما وصف أمير المؤمنين وقد وثبت عصابة منهم على طائفة من المسلمين بالأمس ، وباعوا أخلاقهم بعرض من الدنيا يسير)(٨٦) .

وخَطب عدي بن حاتم (يطلب التأجيل لحين مجيء كتب العدو) :

(يا أمير المؤمنين : ما قلت إلاّ بعلم ، ولا دعوت إلاّ إلى حق ، ولا أمرت إلاّ برشد ، ولكن إذا رأيت أن تستأني هؤلاء القوم وتستدعيهم حتى تأتيهم كتبك وتقدّم عليهم رسُلُك : فعلت ، فإن يقبلوا يصيبوا رُشدَهم ، والعافية أوسع لنا ولهم ، وإن يتمادوا في الشقاق ولا ينزعوا عن الغي فَسِرِ إليهم ، وقد قدمنا إليهم العذر ودعوناهم إلى ما في أيدينا من الحق ، فوالله لهم من الحق أبعد ، وعلى الله أهون من قوم قاتلناهم أمسِ بناحية البصرة ، لمّا دعوناهم إلى الحق فتركوه ، ناوخناهم براكاء القتال حين بلغنا منهم ما نحب وبلغ الله منهم رضاه)(٨٧) .

وخَطَب زيد الطائي رادّاً على الخطبة المذكورة :

(. . . فوالله إن كنا في شك من قتال مَن خالفنا ولا تصلح النية في قتالهم حتى نستدعيهم ونستأنيهم ، فما الأعمال إلاّ تباب ، ولا السعي إلاّ في ضلال ، وَالله تعالى يقول : ﴿ **وأمّا بنعمة ربّك فحدّث** ﴾ إننا والله ما ارتبنا طرفة عين فيمن يتبعونه ، فكيف بأتْباعه القاسية قلوبهم ، القليل من الإسلام حظهم ، أعوان الظلمة ، وأصحاب الجور والعدوان ، ليسوا من المهاجرين والأنصار ، ولا التابعين بإحسان . . .)(٨٨) .

فكريـــاً

إنّ هذه النماذج العشرة التي وقفنا عندها تجسِّد خطباً لشخصيات معروفة في مقدرتها الأدبية (وفي مقدمتهم قيس بن سعد فيها أجمع المؤرّخون على أنّه من أبرز

(٨٦) نفسه : ص ٣١٥ .
(٨٧) نفسه : ص ٣١٧ ، ٣١٨ .
(٨٨) نفسه : ص ٣١٨ .

الخطباء الـذين عُرِفـوا في العصر) ، كما أنّ تـوفّر عشرة خـطباء معـروفين عـلى التعقيب والمشـاورة وإبداء الـرأي في (معركـة) خاصـة : يفصـح عن نمط من (الخـطابـة) التي أفـرزتها طبيعـة المناخ السيـاسي لهـذا العصر ، ومن ثَمّ : الكشف عن أنّ روّاد المجتمـع الإسلامي يصدرون عن وعي حـاد بطبيعـة موقفهم ، كـما يفصح ذلـك عن أنّ البعض ـ وهم نموذج نادر ـ إذا كان له أن يقرّ بحقيقة المـوقف (مع شيء من التحفّظ) فـإنّ الردّ عليه وعلى موقفه المتحفِّظ يكشف عن جـانبين ، أولهـما حريـة الرأي ، ثـانيهما : إجمـاع الغالبية على الصدور عن وعي حاد بمشروعية السلوك الذي انتهجه الإمام (ع) . . . . .

وأمـــــا :

فنيـــــاً

يلاحظ أنّ هذه الخُطَب طَبعتْها خصائص فنية متنوعة ، فمن حيث :

العنصــــر الصــوري

نجد أنّ صور (الاستعارة ، والرمز ، والتضمين ، والفـرضية) قـد احتشدت في هذه النصوص ، من نحو :

(هم لمن يطلب حرث الدنيا أولياء : استعارة) .

(اشخص بنا قبل استعار نار الفجرة : استعارة) .

(انكمش بنا إلى عدوّنا . . . . . . استعارة) .

(نحن يمينك . . . . : استعارة) .

(فلو إنّي كُلِّفت نقل الجبال الرواسي : فرضية) .

(ونزح البحور الطوامي : فرضية) .

(نحن بنو الحرب وأهلها الذين نلقحها وننتجها : استعارة) .

(قد ضارستنا وضارسناها : استعارة) .

(يقاتلوننا فراراً من الأسوة : رمز) .

(وباعوا أخلاقهم بعرض من الدنيا يسير : استعارة) .

(ناوخناهم براكاء القتال : استعارة) .
(فما الأعمال إلاّ تبـاب : استعارة) .
(نحن سِلم لمن سالمْتَ وحَرب لمن حاربت : تضمين) .
(ولا التابعين بإحسان : تضمين) الخ . . . .

إنّ هذه (الصور الفنية) وسواهـا مما حفلت بـه الخطب المـذكورة ، تجيء عفـوية تلقائية تتناسب مع الصدق العاطفي الذي صدر عنه الخطبـاء فحتى (الصور الفـرضية) من نحـو (فلو أنّي كُلِّفت نقل الجبـال الرواسي ونـزح البحـور الـطوامي) تـظل تعبـيراً (عفوياً) صادقاً لا مبالغة فيه (بالنسبة إلى الواقع النفسي الذي يحيـاه الخطيب) ، فمن المعروف (في ميدان الصيـاغة الفنيـة للصور) أنّ صـدق الصورة ونجـاحها يعتمـد على (الـواقـع) وليس (الـوهم) ، وأنّ (الـواقـع) لا ينحصر كـونـه في مـا هـو (حسي) فحسب ، بل إنّ من الواقع ما هو (نفسي) و(غيبي) أيضاً ، . . . لذلك ، فإنّ المعيار في صدق الصورة الفنية التي تعتمد (الواقع النفسي) هو : أن يكون الخطيب (صادقاً) في نقل مشاعره وأحاسيسـه التي يحياهـا ، والخطيب الـذي نسج صـورة (فلو إنّي كُلِّفت بنقل الجبال الرواسي ونزح البحور الطوامي) كان صادقاً كل الصدق في استجابتـه لنداء الإمـام (ع) ، . . . ولذلـك علّق الإمام عـلي (ع) عـلى قـول الخـطيب المـذكـور (وهـو عمرو بن الحمق) :

(اللّهم نَوِّر قلبه بالتُّقىٰ ، واهدِه إلى صراطك المستقيم ، ليت أنّ في جنديِ مـائة مثلك) ، وهذا يعني أنّ الإمام (ع) وهـو عارف تمـاماً بصـدق هؤلاء عاطفيـاً ، قد أقـرّ بعفوية هذه الصورة وسواها . وحيال هذا التعليق ، هتف حجـر بن عدي : (إذن والله يـا أمير المؤمنـين صحّ جنـدك ، وقل فيهم من يغشـك) حيث يعبر هـذا الكـلام (وهـو تقـريـري وليس صـورة) عن نفس الصـدق العـاطفي الـذي لحـظنـاه عنـد الخـطيب المذكور . . . .

وأيّـاً كان ، يعنينـا أن نقرر بـأنّ (الصور الفنيـة) التي حفلت بها هـذه الخطب لم تصغ بنحو من التكلُّف أو المبالغة بقدر ما أفصحت عن الصدق العاطفي فيها ، وهو مـا يطبع عنصر الصور بالنجاح الفني كما هو واضح .

وأما سائر العناصر الفنية

إيقاعياً ولفظياً ، فيمكن ملاحظتها في هذه الخُطب أيضاً ، حيث نجد جملاً مقفاة من نحو :

(هم لك ولأشياعك أعداء ،
وهم لمن يطلب حرث الدنيا ، أولياء) .

ونحو :

(أصحاب الجور والعدوان
ليسوا من المهاجرين والأنصار ، ولا التابعين بإحسان) .

ونحـــــو :

(نقل الجبال الرواسي ،
ونزح البحور الطوامي) .

كما نجد عنصر (التقابل والتضاد) من نحـــــو :

(نحن سِلم لمن سالمت ، وحرب لمن حاربت) .
(أُقوِّي به وليَّك وأُهِين به عدوَّك) .
(ما ينجو من الموت من خافه ، ولا يعطي البقاء مَن أحبه)

ونجد عنصر (التماثل أو الترادف) أيضاً ، من نحو :

(فما الأعمال ، إلاّ تباب ، ولا السعي إلاّ في ضلال) .
(مشاحة على الدنيا ، وضِناً بما في أيديهم) الخ . . . . .

والملاحظ ، أنّ هذه العناصر (اللفظية والإيقاعية) جاءت مترسّلة عفوية أيضاً لا تكلُّف فيها ولا حَذْلَقة : مطبوعة بنفس الصدق العاطفي الذي لحظناه في عنصر (الصورة الفنية) ، . . . والأهم من ذلك ، أنّ جميع هذه العناصر جاءت ذات نسبة معتدلة تتناسب وطبيعة الموقف ، حيث لا يسمح الموقف المرتجل السريع بأن يتأنّق الخطباء في انتخاب العبارة والصورة وفي تكثيف الخطبة بهذا العنصر ، بل لا بد من مجيئه عابراً كما لحظنا ، . . . . كما أنّ القابلية الفنية لدى هؤلاء الخطباء تفرض عليهم ألاّ يصوغوا الخطبة خالية من عناصر الجمال (إيقاع ، صورة ، تقابل ، تماثل . . . . الخ) بل توشيحها ببعض هذه العناصر ، بالنحو الذي لحظناه .

الخطـــب العســـكرية

إذا كانت النماذج المتقدمة تمثـل نموذجـاً من (خطب التشـاور) ، تمهيداً لـدخول المعارك ، فهناك نماذج من الخطب تفرضها طبيعة المعارك ذاتها . . . فالمعركة التي مهّدت بخطب (المشاورة) ـ وهي معركة صفين ـ تقترن الآن بـ (خطب) تحث على الجهـاد ، فيما تجسّد هذه الخطب نـوعاً من الأدب الـذي فرضتـه الحياة الاجتـماعية آنـذاك ، وهي خـطب تفترق عن سـابقتها بكـونها تتسم بالـطول أولاً وبغلبـة العنصر العـاطفي الـذي تفرضه طبيعة القتال في سوح المعارك ثانياً . . . من ذلك مثلاً ، خطبة الأشتر :

(الحمد لله الذي خلق السموات العلى ، الرحمن على العـرش استوى ، لـه ما في السماوات وما في الأرض ومـا بينهما ومـا تحت الثرى ، أحمـده على حسن البـلاء وتظاهـر النعماء ، حمداً كثيراً بُكرةً وأصيـلاً ، مَن هداه الله فقـد اهتدى ومَن يَضلل فقـد غوىٰ ، أرسل محمداً بالصواب وبالهدى ، فاظهره على الدين كلّه ولـو كره المشركـون ، صلّى الله عليه وآله ، ثم قد كان مما قضى الله سبحانه وقُدِّر أن ساقتنا المقـادير إلى أهـل هذه البلدة من الأرض ، فلفت بيننا وبين عـدو الله وعدونـا ، فنحن بحمد الله ونعمـه ومنّه وفضله قريرةٌ أعْيُننا ، طيبةٌ أنفسُنا ، نرجو بقتالهم حسن الثواب والأمن من العقاب ، معنـا ابن عمّ نبيّنا وسيف من سيوف الله عليّ بن أبي طالب (ع) صلّى مع رسول الله (ص) لم يسبقه إلى الصلاة ذَكر . . فقيه في دِين الله ، عالم بحدود الله ، ذو رأي أصيل وصبر جميل وعَفافَ قـديم ، فاتّقـوا الله ، وعليكم بالحـزم والجد ، واعلمـوا أنّكم على الحق وأنّ القـوم على الباطل . . . فمن يشك في قتال هؤلاء إلاّ ميت القلب ، أنتم عـلى إحدى الحُسنَيـين ، إمّا الفتح وإمّـا الشهادة ، عصمنـا الله وإيّاكم بمـا عصم به من أطـاعه وأتقـاه ، وألهمنا وإيّاكم طاعته وتقواه ، واستغفر الله لي ولكم)[٨٩] . . . .

واضــح ، أنّ الخـطبـة بـدأت بـ (التحميـد) لله تعـالى ـ وهــو أُسلوب بـدأه النبي (ص) في خطبه وشكّل ظاهـرة فنية درّج عليهـا الخطبـاء فيما بعـد . . . ثم أوضح أهداف هذه المعركة وركّـز على شخصيـة الإمام (ع) بصفتـه قائـداً لها ، ذاكـراً جملة من سماتـه التي تؤهّله لمشروعيـة المعـركـة ، مشـدّداً في السـمات التي تصله (ع) بشخصية

(٨٩) نفسه : ص ٣٥٩ ، ٣٦٠ .

النبي (ص) وسابقته الإسلامية ، وهـو أسلوب يتجانس مـع واقع الشخصيـة من جانب ومع متطلبات الحث العاطفي على الانضمام إلى موكبه (ع) من جانب آخر . . . ثم قارن بـين علي (ع) والعـدو ليتضح للمقـاتل : الفـارق بين المتحـاربين ، وأنّ البـدريـين ـ في غالبيتهم ـ هم الآن مع علي (ع) ، وأنّ رايات المشركين مع العدو ، حيث إنّ مثل هـذه المقارنة تساهم في (تصعيد) البُعد العاطفي كل المساهمة ما دام الفـارق واضحاً بـين مَن يحارب من أصحاب النبي (ص) ومَن يحـارب من المشركين الذين حـاربهم النبي (ص) نفسه . . . . وبعد أن يتصاعد عاطفياً بهذه الخطبة ، يختمها بتصعيد عاطفي آخـر هو : (أنتم على إحدى الحُسنيـين : إمّا الفتـح وإمّا الشهـادة) حيث إنّ التذكـير بالشهـادة أو النصر : يساهم عاطفياً في تأجيج المعركة كما هو واضح . .

إذن : كل المعايير العاطفية التي يتطلبها (فن الخطبة) قد توفّر عليها (الأشتر) في النموذج المتقدم . . . .

وأما المعايير الفنيـــة

فإنّ شحن الخطبة بعناصر الإيقـاع بخاصـة ، يظل في مقـدمة سـماتها : من نحـو (اهتدىٰ ، غوىٰ) (قريرة أعيُنـنـا ، طيّبة أنفسنـا) (حسن الثواب ، إلاّ من العقـاب) (ذو رأي أصيل ، وصبر جميل) (أطاعه وأتقاه ، طاعته وتقواه) . . . الخ . . . . . كـما أنّ عناصر (التقابل والتضاد والتماثل) واضحة في الخطبـة فيما لا حـاجة إلى الاستشهـاد بها .

وإذا كان البُعد (العاطفي والفني) في هذه الخطبة قـد فرضتـه طبيعة المسـاهمة في المعركة ، فإنّ التصعيد بهذا البُعد (بخاصة : البُعـد العاطفي) لا بـد أن يأخـذ حجماً أشد وأكبر : في حـالة مـا إذا احتدمت المعـركة أو الاضـطرار إلى التراجـع مثلاً ، . . . . ولذلك نجد (الأشتر) نفسه يرتجل خطبة أخرى يحثّ فيها المتراجعـين : على العـودة إلى القتال ، وحينئذٍ نتوقّع (من حيث متطلبات الفن للخطبة) أن يشحنها ببُعد (عـاطفي) من نمط آخر ، . . . وهذا ما نلحظه في النمـوذج الآتي : (. . . . أنتم أبناء الحـروب ، وأصحاب الغارات ، وفتيان الصباح ، وفرسانُ الطراد ، وحتوف الأقران . . . أنتم حدّ

أهل مصركم ، وأعز حي في قومكم ، وما تفعلوا في هذا اليوم فإنّه مأثور بعد اليوم ، فاتّقوا مأثور الأحاديث في غد ، واصدقوا عدوّكم اللقاء ، فإن الله مع الصادقين . . .)

لنلاحظ كيف أنّ التصعيد والمد العاطفي قد بلغ أقصى ما يمكن تصوره في هذا النموذج ، فالتذكير بالغارات والصباح والطراد و . . . والخ هو قمة التفجير العاطفي للإنسان ، . . . كما أنّ اقتران ذلك بعبارة (أنتم) ثم توازن الجمل وتتابعها وَفْق إيقاع مطّرد : يساهم في المدّ العاطفي المتفجر . . . . فضلاً عن تذكيرهم بما ستنقله الأيّام عنهم وما تحدث به من أخبارهم . . .

إذن : للمرة الجديدة ، ينبغي أن نذكر بأنّ (فن الخطبة) قد حقق مستوياته المطلوبة في أمثلة هذا السياق الذي عرضنا له . . .

ويمكننا بعامة ، أن نلحظ أمثلة هذه النماذج (في مستويات التصعيد العاطفي فيها) مضافاً إلى (العناصر الفنية : من إيقاع وتتابع وخطابية الخ) ، يمكننا أن نلحظها في نماذج متنوعة : في هذه المعركة وفي غيرها من المعارك التي شهدها هذا العصر الذي نؤرّخ له .

الخطبة النسائية أو (الأدب النسوي)

يلاحظ أنّ من الظواهر التي شهدها هذا العصر ـ بخاصة في معركة صفين وما استتبعها من النتائج ـ مساهمة (الخطبة) (والشعر أيضاً) من مثل العنصر النسوي وهي ظاهرة لا بد من تسجيلها : نظراً لتشكّلها ظاهرة أدبية بالغة الأهمية ، حيث يذكر المؤرّخون أسماء من نحو : سودة الهمدانية ، وبكارة الهلالية ، والزرقاء بنت عدي ، وأم سنان المذحجية ، وبنت الأطرش ، ودارمية الحجونية ، وأم الخير البارقية الخ قد ساهمن بنحو فعّال من خلال الخطب والشعر في التحريض على المعركة ودفع المقاتلين ، من نحو ما ورد عن الأخيرة في خطبتها التي جاء فيها :

(أيّها الناس اتّقوا الله إنّ زلزلة الساعة شيء عظيم ، إنّ الله أوضح لكم من الحق وأبان الدليل وبيّن السبيل ولم يدعكم في عمياء مدلهمة ، فأين تريدون رحمكم الله ، أفِراراً عن أمير المؤمنين (ع) أم فِراراً من الزحف أم رغبة عن الإسلام أم ارتداداً عن

الحق ، مـا سمعتم الله جلّ ثنـاؤه ﴿ ولنبلونّكم . . . ﴾[٩٠] . . . صـبراً يـا معشر المهاجرين والأنصار ، قاتلوا على بصيرة من دينكم ، فكأنّي بكم وقد لقيتم أهل الشام كحمر مستنفرة لا تدري أين يسلك بها من فجاج الأرض ، باعوا الآخرة بالدنيا واشتروا الضلالة بالهدى وعمّا قليل ليصبحنّ نادمين . . . الخ) .

فالملاحظ في الخطبة : إحكام تركيبها ، وتصعيدها العاطفي ، واعتمادها (التضمين) القرآني ، والصورة الفنية ، وأسلوبها الاستدلالي . . . وهي جميعاً تُضفي على الخطبة : طابع الأهمية الفنية دون أدنى شك . . .

ولعلّ الخطبة التالية تفصح بوضوح أكثر عن احتشاد القيم الفنية فيها وهي للزرقاء بنت عدي :

(إنّ المصباح لا يضيء في الشمس ، وإنّ الكواكب لا تُضيء مع القمر ، وإنّ البغل لا يسبق الفرس ، ولا يقطع الحديد إلّا الحديد ، ألّا مَن استرشد أرشدناه ، ومَن سألنا أخبرناه ، إنّ الحق كان يطلب ضالّة فأصابها ، فصبراً يا معشر المهاجرين والأنصار . . . أفمن كان مؤمناً كمن كان فاسقاً لا يستوون ، فالنزال النزال ، والصبر الصبر . . .) ففي هذه الخطبة يبرز العنصر (الصوري) متمثلاً فيما نطلق عليه مصطلح (التمثيل) (المصباح لا يضيء . . . الكواكب . .) كما يبرز عنصر الاقتباس القرآني وسواه مما لحظناه في مطلق النصوص ، . . . وممّا لا شك فيه أنّ توشيح الخطبة بالعنصر الصوري يهبها قيمة فنية كبيرة كما هو ملحوظ .

الخاطرة والرسم القَصصي

إلى جانب (الرسائل) و(الخطب) ، تجيء (الخواطر) مادة أدبية يتوفّر عليها رجال الفكر في الفترة التي نؤرّخ لها .

إنّ الخاطرة ـ كما كرّرنا ـ تمثل موقفاً بسيطاً مفرداً تُمليه مناسبة عابرة مثل : أحاسيس الشخص حيال حادثة موت ، أو وصف لمشهد الطبيعة ، أو موقف من مواقف

(٩٠) نفسه : ص ٣٦٨ ، ٣٧٠ .

الشخصية ، الخ . . . والمهم ، أنّ مثل هذه (الخواطر) تصاغ وَفْق لغة أدبية موشّحة بعناصر الإيقاع والصورة والتقابل والتضمين . . . . الخ . . .

ولعلّ من أوضح النماذج التي تكشف عن هذا الجانب ، ما نلحظه من (الخاطرة) الآتية لقيس بن سعد في لقاء بينه وبين الأشتر تعليقاً على تعامل الجمهور مع الإمام علي (ع) :

(إنّ أدب الصبر : التسليم ، وأدب المعاجلة : الأناة ، وإنّ شر القول : ما ضاهىٰ العيب ، وشرّ الرأي : ما ضاهىٰ التهمة ، فإذا ابتليت فاسأل ، وإذا أمرت فأطع ، ولا تسأل قبل البلاء ، ولا تكلّف قبل أن ينزل الأمر)[٩١] .

فالملاحظ في هذه الخاطرة أنّها تنطوي على سمة (إيقاعية) وصورية مباشرة لافِتة للنظر من حيث عنصر (التوازن الجملي) فيها حتى ليتحسّس القارىء أنّه أمام أسطر مزدوجة من جانب ، وأنّه أمام تقابل فكري بينهما من جانب آخر :

إنّ أدب الصبر : التسليم (تقابل) وأدب العجلة : الأناة .

وإنّ شرّ القول ما ضاهىٰ العيب (تقابل) وشر الرأي ما ضاهىٰ التهمة .

فإذا ابتليت : فاسأل (تقابل) وإذا أمرت فأطع .

فكل سطرين : (يتوازنان) إيقاعياً من حيث حجمهما ، كما أنّ كلاًّ منهما (يتقابلان) من خلال الضد ثانياً من خيث دلالتهما (أدب الصبر مقابل أدب العجلة) ، و(يتطابقان) من خلال التماثل ، ثالثاً (إنّ شر القول مقابل وشرّ الرأي) ، وتتوازن فيما بينها جميعاً : من جهة رابعة .

فبالرغم من أنّ هذه الخاطرة قد ارتجلها (قيس) حيث وجّهها إلى الأشتر في لقاء بينهما ، دون أن يهيّء مفردات صياغتها في ذهنه سلفاً ، إلاّ أنّها تنم عن مقدرته البلاغية التي أشار إليها المؤرّخون من حيث كونه أحد الأفراد المعدودين الذين اشتهروا بالدهاء والفصاحة : كما أشرنا ، ولكن الأهم من ذلك أنّ (الحكمة) تظل هي المَعْلَم الواضح

---

(٩١) الغدير : ج ٢ ، ص ٧٣ .

لهذا النص وسواه ، وهي (حكمة) تتأتى من طول مصاحبة قيس للنبي (ص) وعلي (ع) كما هو واضح .

ويجيء صعصعة بن صوحان واحداً من الأسماء التي عرفت في ميدان الخطابة والفصاحة والدهاء أيضاً حيث يشير المؤرّخون إلى تميّزه بهذه السمات . . . .

ويمكننا أن نقف على نموذج (لصعصعة بن صوحان) لنتعرف نتاجه : لقد وصف أخاه (زيداً : وكان شخصية معروفة بصلاحها وتقواها) قائلاً :

(كان زيد . . . عظيم المروّة ، شريف الأخوة ، جليل الخطر بعيد الأثر . . . سليم جوانح الصدر ، قليل وساوس الدهر ، ذاكراً الله طرفَي النهار وزلفاً من الليل ، الجوع والشبع عنده سيّان ، لا ينافس في الدنيا ـ وأقل من أصحابه من ينافس فيها يُطيل السكوت ويحفظ الكلام ، وإن نَطق : نَطق بمقام ، يهرب منه الدُّعار الأشرار ويألفُه الأحرار الأخيار)[٩٢] . . . فهذا النص على بساطة تركيبه وألفة لغته وخلوّه من العنصر (الصوري) : يتضمن : الرسم الواقعي غير الموشّح بالمبالغة ، كما يلتقط أدقّ السمات العبادية التي ينبغي توفّرها في الشخصية ، معتمداً من جانب على المزاوجة بين الترسّل والسجع ، والمزاوجة بين الجمل القصيرة والمتوسطة من جانب آخر ، مضافاً إلى أنّه اعتمد عنصر (التضمين) القرآني ، والجملة المعترضة . . . وكل هذه العناصر حينما تتوفّر في النص ، تُضفي عليه حيويّة خاصة لعلّ أبرز ما فيها هو : الرسم الواقعي بكل ما تعني الواقعية من دلالة .

الرسم القصصي

النموذج المتقدم يمثل خاطرة عن (رسم الشخصية من الداخل) ، . . . وهناك من الرسم ما يتصل بالرصد الخارجي للشخصية أو البيئة ، يمكن درجه ضمن واحدة من أدوات الرسم القصصي حيث يُعنى صاحب الرسم بالتقاط أدقّ الخطوط أو الملامح التي تطبع الشخصية أو البيئة عبر لغة فنية تعتمد عناصر الصورة والإيقاع ونحوهما . . .

---

(٩٢) جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ١٥٣ .

من ذلك مثلاً هذا الوصف لبيئة البصرة حيث ينتسب إليها أحد المتميّزين بلغة الفن وهو الأحنف بن قيس :

(نزلنا أرضاً سبخة هشاشة ، زعقة نشاشة ، طرف في فلاة ، وطرف في ملح أُجاج ، جانب منها منابت القصب ، وجانب سبخة نشاشة لا يجف ترابها ، ولا ينبت مرعاها ، تأتينا منافعها في مثل مرىء النعامة ، يخرج الرجل الضعيف منا يستعذِبُ الماء من فرسخين ، وتخرج المرأة بمثل ذلك ، ترنّق ولدها ترنيق العنز تخاف عليه العدوّ والسبع . . . الخ)[٩٣] . . . .

إنّ هذا الوصف للبيئة الجغرافية : يتم وَفْق لغة فنية تعتمد (الرسم الواقعي) الموشّح بالصورة الاستعارية والتشبيهية ، إلاّ أنّها لا تحمل حيويّة الرسم الذي لحظناه عند (ابن صوحان) نظراً لكون الرسم يتناول البيئة المادية غير مصحوبة بانعكاساتها على النفس : خلا الفقرة التشبيهية الأخيرة . . . كذلك يمكننا ملاحظة نماذج من (الرسم القَصصي) لشخوص بشرية أو حيوانية ولبيئات نفسية أو مادية ، لكنها تفتقر إلى (الرسم الواقعي) ، وهذا من نحو ما ورد عن وصف أحدهم (وهو أبو زبيد الطائي) لرحلة صادف خلالها صاحب الرسم : أسداً ، وصف ملامحه الخارجية على هذا النحو : (أقبل أبو الحارث من أجمته يتظالع في مشيته كأنّه مخبوب أو في هجار ، لصدره نحيط ، ولبلائه غطيط ، ولطرفه وميض ولإرساغه نقيض ، كأنّما يَخبُط هشيماً ، أو يَطأُ صريما ، وإذا هامةٌ كالمجن وخدٌّ كالمسن ، وعينان سجرادان ، كأنّهما سراجان يتقدان . . . ثم هَمهَم فقرقَر ، ثم زَفر فبَربَر ، ثم زأر فجرجر ، ثم لحظ : فوالله لخلت البرق يتطاير عن جفونه ، عن شماله ويمينه ، فأرعشت الأيدي ، واصطكت الأرجل ، وأطت الأضلاع ، وارتجت الأسماع ، وشخّصت العيون ، وتحققت الظنون ، وانخزلت المتون ، ولحقت الظهور بالبطون . . .)[٩٤] .

إنّ الرسم للملامح الخارجية لكل من شخصية الإنسان والحيوان ثم انعكاساتها

---

(٩٣) نفس المصدر : ج ١ ، ص ٤٥١ .

(٩٤) نفس المصدر : ج ١ ، ص ٢٨١ .

على النفس : يلحظ في هذا الرسم ، إلّا أنّه رسم لا يحمل (حيويّة الواقع) بقدر ما يحتف بعنصر المبالغة من جانب ، وبتقعّر اللغة وتكلّفها من جانب آخر ، وخضوعها للتزويق من جانب ثالث ، فضلاً عن خلوّها من الهدف ـ وهذا هو أهم المَلاحِظ ـ من جانب رابع . . . لقد لحظنا ـ على سبيل المثال ـ إنّ الإمام علياً (ع) قد رسم ملامح إحدى الشخصيات الحيوانية (الطاووس) ، حيث كانت الدقة في الرسم وواقعيته ثم وصل هذا الرسم الخارجي بظاهرة الإبداع الكوني لله تعالى : من خلال لغة فنية تعتمد الاستعارة والتشبيه ، حيث جاء التشبيه مثلاً ، متواسقاً مع (الواقع) لا أثر للمبالغة فيه ، وجاءت اللغة مشرقة عفوية لا تكلّف فيها ولا تزويق ، كما جاء الرسم (هادفاً) يترك انعكاساته على النفس من خلال نقل القارىء إلى إبداع الله تعالى . . . وقد ترسَّم تلامذة الإمام (ع) (ومنهم : صعصعة بن صوحان) خطاه ، في الرسم الواقعي للشخصية ، فجاء رسمه (وقد اقتصر على البُعد الداخلي للشخصية) مطبوعاً بسمة « الحيوية » التي يفرزها حرصه على رصد ما هو واقعي ، . . . وسنرى في حقل لاحِق أنّ رسمه للبيئة المادية والاجتماعية لبعض البلدان والمجتمعات ، يظل مطبوعاً بدوره بهذه السمة مع توظيفها ـ وهذا هو المهم ـ عبادياً ، بحيث يتم الرسم من خلال المبادىء الإسلامية . . .

الفصـــل الثالث

« الأدب في عصر الحسنين عليهما السلام »

يبدأ هذا العصر بإمامة الحسن (ع) عام ٤٠ ، ومبايعة المسلمين له خليفة ، وتمرُّدِ معاوية عليها ، واستتباع ذلك : الحرب ، ثم المهادنة بعد أن خذل المسلمون الإمامَ الحسن (ع) ، يستشهد الإمام الحسن (ع) عام ٥٠ من قِبَل معاوية ، ويتولى الإمامة : الإمام الحسين (ع) ، ويظل معاوية مستمراً في سلطته السياسية إلى عام ٦٠ ، ويولّيها لابنه يزيد ، ويطالب هذا الأخير الإمام الحسين (ع) بمبايعته ، فيرفض ذلك وتحدث معركة الطفّ ، ويستشهد الإمام الحسين (ع) عام ٦١ هـ . وخلال العشرين عاماً تظل الإمامة الإسلامية للإمامين الحسن والحسين عليهما السلام وتظل السلطة الدنيوية لمعاوية : حيث تحدث وقائع خلال هذه الفترة ، وفي مقدمتها : محاربة معاوية للإسلاميين ومن ضمنهم قتله لحجر بن عدي وأصحابه . . . ، ويبدأ الفساد الاجتماعي بالظهور مع انحصار السلطة عن ورثة النبي (ص) وتمركزها عند الأمويين حيث استتبع ذلك : عودة العَصَب الجاهلي إلى الحياة ، وإذلال الشرائح الاجتماعية من غير الإسلاميين ومن غير العرب ومن غير الأمويين ، ثم ظهور الحياة المترفة تدريجاً بما سيواكبها من الفساد المتصل باللهو والخمر والجنس : حيث ندرت في هذه الفترة لتبدأ بالتضخّم مع سلطة يزيد ، وامتداد التضخّم إلى العصور اللاحقة كما سنرى . .

ما يعنينا من ذلك كلّه : انعكاس الأحداث المشار إليها على حقل الأدب . . . وبما أنّ الفساد الاجتماعي بدأ بالتحرُّك دون أن يتضخّم بعد ، فحينئذٍ لا نتوقع سرعة انعكاساته أدبياً ، وهذا بخلاف الفساد الفكري أي : غيمومة الإسلام ودلالاته ،

حيث عكس آثاره على الولاة وبطاناتهم وحتى على الرأي العام : ما خلا القلة المتمسكة حقيقة بالقرآن والرسول (ص) وأولي الأمر (ع) . . . ويمكن التدليل على ذلك بالوقوف على طبيعة الأحداث التي أشرنا إليها ، فالحسن (ع) بعد استشهاد علي (ع) يبايع ، وعندما يتمرَّد معاوية عليه يتجه (ع) إلى مجاهدته : إلاّ أنّ معاوية من خلال الإغراء بالجاه وبالمال من جانب والتهديد من جانب آخر يسيطر على الموقف ويسحب الجمهور إليه . . وكذلك الحسين (ع) حينما يبايعه الآلاف ينسحب عنه الجمهور لنفس الأسباب . . . وهذا يعني أنّ الانحراف الفكري طبع المجتمعات آنذاك وغامت الدلالات الإسلامية من أعماقها . . . وكيف لا تغيم هذه الدلالات ومعاوية يعمّم شتم الإمام علي (ع) على جميع المؤسسات الاجتماعية ، ويعزل أولاده عن التحرّك ، كما يعزل خيار الصحابة وبقاياها عن الحياة الاجتماعية .

إذاً : ونحن نؤرّخ لهذه الفترة أدبياً ، ينبغي ألاّ نغفل عن أثر هذه الأحداث على حقل الأدب بل على الحقل الثقافي بعامة إذ بدأت ظاهرة تحريف الحقائق واختلاق الأحاديث (بخاصة فيما يتصل بورثة النبي (ص)) ، تعكس آثارها حتى على المؤرّخين المعاصرين الذين وقعوا تحت تأثير الإعلام المشار إليه . . . .

أيّاً كان ، حينما نحاول عرض الحركة الأدبية في هذا العصر لا بد أن نبدأ بالأدب الشرعي متمثِّلاً في ما أثر عن الحسن والحسين عليهما السلام من خطب ورسائل وأحاديث تعكس من جانب : الوضع الاجتماعي الذي لحظناه ، وتبرز من جانب آخر الدلالات الإسلامية التي عرضها القرآن والنبي وعلي ، وتكتب ـ من جانب ثالث ـ بلغة الفن الذي نؤرّخ له ونعنى به في هذا الكتاب .

ونبدأ بالحديث أولاً عن :

« أدب الإمـام الحسـن (ع) »

الإمـام الحسن (ع) (وسائـر الأئمة) : يـظل كل واحـد منهم امتداداً لشخصيـة النبي (ص) من حيث كونه قد خلّفهم عترة أوصل إليهم ميراث العلم والأدب ، كـل ما في الأمر أنّ كل واحد منهم : أتيحت له ظروف خاصة في نشر الفكر الإسلامي (ومنه : اللغة الفنية لهذا الفكر) من حيث نسبة النتاج الصادر عنهم (ع) .

وقـد خبَر رجـال الثقافـة الـذين عـاصروا الأئمـة عليهم السـلام (ومنهم الإمـام الحسن (ع)) ، المستـوى المتفـرّد الـذي يـطبـع شخصيـة الإمـام (ع) ، . . . حتى أنّ (الحسن البصري) ـ وهو أحد كبار رجال الفكر الذين عرفوا بـبراعتهم في علوم الكلام والأدب وسـواهما ـ كتب إلى الإمـام الحسن (ع) طالبـاً : الإفادة منـه في بعض المسـائـل الكلامية :

(أمّا بعد : فـإنّكم معشر بني هاشم : الفُلك الجـارية واللّجـج الغامـرة والأعلام النيّرة الشاهرة أو كسفينة نوح (ع) التي نزلها المؤمنون ونجا فيها المسلمـون ، كَتبتُ إليك يا ابن رسول الله عند اختلافنا في (القَدَر) وحيرتنا في الاستـطاعة فـأخبِرْنـا بالـذي عليه رأيك ورأي آبائك (ع) فإنّ مِن عِلم الله عِلْمَكم وأنتم شهـداء على النـاس والله لشاهـد عليكم « ذرية بعضها من بعض والله سميع »)[1] .

إنّ هذه الرسالة تُعدّ وثيقة خـطيرة كل الخـطورة : حيث إنّ كاتبهـا يُعدّ ـ في نـظر

---

(١) تحف العقول : ص ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

المؤرّخين ـ أبرز شخصية عرفتها الفترة التي نؤرّخ لها وما بعدها من الفترات : بخاصة في مقدرتها الخطابية وفي تخصّصها في علم الكلام الذي بدأت معالمه تأخذ بالإتّساع في هذا العصر ، . . . ولذلك حينما يعبّر عن (حيرته) في (القَدَر) ويطلب من الإمام (ع) المعونة في ذلك ، فهذا يعني أنّ تفرّد الإمام (ع) بالمعرفة أمر لم يخف حتى على الاتجاهات الفكرية التي انفصلت عن خط الإمام (ع) ، . . . والأهم من ذلك أنّ (الحسن البصري) أقرّ بأنّ عِلم الإمام (ع) وعِلم آبائه هو من فيض الله تعالى (فإنّ مِن عِلم الله عِلمكم . . الخ) . . .

ما يعنينا من هذا أن نشير إلى أنّ ريادته (ع) علمياً أمر قد خبَره مجتمعه ، كما أنّ مقدرته البلاغية (وهي جزء من المعرفة) أمر قد خبَره مجتمعه أيضاً ، حتى أنّ معاوية ذات يوم حاول بمقاطعة إحدى خطب الإمام (ع) حتى لا يفتتن به الجمهور فنياً . . . ، وأولئك جميعاً يكشف عن التفرّد الذي يطبع شخصيته (ع) على المستويات جميعاً . . .

المهم ، ـ بعد ذلك ـ أن نعرض لنماذج من النصوص الفنية المأثورة عنه (ع) وهي نصوص تتراوح بين الخُطب والرسائل والخواطر والأحاديث . ونبدأ ذلك بالحديث عن :

الخطب

كان الإمام الحسن (ع) قد ساهم في الوقائع التي حدثت في أواخر حياة الإمام علي (ع) حيث لحظنا ـ في فصل سابق ـ مدى مساهمة الخطبة في أدب المعارك وأدب المشاورة العسكرية (فيما كان الحسن (ع) واحداً من الشخوص الذين ساهموا في إنشاء الخطب آنذاك) . . . كما أنّ الإمام الحسن (ع) في زمنه الذي شاهد صراعات مختلفة مع معاوية ومع مجتمعه : فرض عليه قدراً كبيراً من (الخطب) التي تطلبها الموقف ، . . . وهذا يعني أنّ الخطب الصادرة عن الإمام (ع) قد أتيح لها أن تتضخّم من حيث الحجم تبعاً للظروف المشار إليها . . .

ويمكننا تقديم بعض النماذج لخطبه (ع) ، ومنها : خطبته في الحث على مشاركة الجمهور في حرب الجمل :

(الحمد لله العزيز الجبار الواحد القهار الكبير المتعال ، سواء منكم من أسرّ القول

ومن جهر به ومن هو مستخف بالليل وسارب بالنهار ، أحمده على حسن البلاء وتظاهر النعماء وعلى ما أحببنا من شده ورخاء ، وأشهد أن لا إله إلاّ الله وحده لا شريك له وأنّ محمداً عبده ورسوله امتنّ علينا بنبوّته واختصه برسالته وأرسل عليه وحيه واصطفاه على جميع خلقه وأرسله إلى الإنس والجن : حين عُبدت الأوثان ، وأُطيع الشيطان ، وجُحِد الرحمان) .

وبعد أن دعاهم إلى الجهاد مع الإمام علي (ع) :

(ثم والله ما دعا إلى نفسه ، ولقد تداكّ الناس عليه تداكّ الإبل الهيم عند ورودها ، فبايعوه طائعين ثم نكث منهم ناكثون . . . الخ)[٢] .

الملاحظ ـ فنياً ـ في هذه الخطبة : استهلالها « بالتحميد » ، واقتباسها الآيات الكريمة ، وصياغة ذلك وَفق لغة محكمة كل الإحكام ، مشرقة ، مترسّلة ، مشفوعة ببعض العناصر الإيقاعية من نحو (ٱلأوثان ، الشيطان ، الرحمان . . .) ، ثم بعض العناصر (الصورية) التي استدعتها طبيعة الموقف ، . . . وهذا من نحو قوله (ع) :

(ولقد تداكّ الناس عليه تداكّ الإبل الهيم عند ورودها : فبايعوه طائعين) .

إنّ هذا (التشبيه) قد استقاه الإمام (ع) من خلال جزئين : أحدهما من أبيه (ع) حيث قدم تشبيهاً مماثلاً في احتجاجاته[٣] ، والأُخرى : مستقاة من تجربته الشخصية حيث شاهد بنفسه كيفية تداكّ الناس على مبايعة أبيه (ع) ، وهو أمر أشار الإمام علي (ع) إليه ـ في إحدى خطبه ـ حينما ألمح بأنّ الحسن والحسين عليهما السلام قد أصابهما الأذى من تدافع المبايعين وزحامهم ، . . .

إذن : هذا (التشبيه) ـ والإمام (ع) يختلف عن سواه من العاديين : بأن يصوغ صوره « التخيُّلية » من « الواقع » وليس من (الوهم) أو (المبالغة) ، كما أنّه لا يلجأ إلى ذلك إلاّ لمتطلبات السياق ـ قد فرضه موقف خاص ، وها هو الموقف يتطلب التذكير بمبايعة الناس لأبيه لأنّ حرب الجمل قادها ـ من الطرف الآخر ـ أشخاص على وعي

(٢) جمهرة الخطب : ج ١ ، ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .
(٣) نهج البلاغة : ص ١١٠ .

كامل بواقع المبايعة ، إلاّ أنّهم نكثوا ذلك ، فاستدعىٰ الموقف التذكير بالمبايعة ومن ثَم تقديم (تشبيه) واقعي لبلورة مدىٰ المشروعية التي واكبت قضية البيعة ، ومدى المفارقة التي صدر عنها الناكثون . . . .

وفي معركة صفين ساهم (ع) في صياغة الخطب أيضاً ، ومنها قوله (ع) : (لا تخاذلوا ، إنّ الخذلان يقطع نياط القلوب ، وإن الإقدام على الأسنّة نخوة وعصمة ، لم يتمنّع قوم قط إلاّ رفع الله عنهم العلّة ، وكفاهم حوائج الذلة . . .)[٤] .

في هذا النص نلحظ عنصراً إيقاعياً وصورياً أيضاً : استدعاه الموقف ، . . . فالحث على القتال يتطلب التصعيد العاطفي (إلاّ أنّ التصعيد العاطفي ـ في لغة الإمام (ع) ـ يقترن برصانة تختلف عن التصعيد العاطفي الذي يصدر عنه العاديون من الناس) ، . . . ومن جملة العناصر التي تساهم في التصعيد هو : الإيقاع والصورة ، فالإيقاع من نحو (رفع عنهم العلة ، وكفاهم حوائج الذلة) ، وأمّا الصورة فقد صاغ منها كلا من (التمثيل) و(الاستعارة) حيث إنّ هذين النمطين من الصورة يظلان أشد فاعلية من (التشبيه) الذي يتطلب مقارنة بين شيئين يتناسب فيهما منطق الاحتجاج : كما لحظنا في نص أسبق ، . . . أما هنا فإنّ التمثيل والاستعارة (نياط القلوب) (الإقدام : نخوة وعصمة) (حوائج الذلة) الخ . . . يتناسبان مع لغة الحثّ على الجهاد : كما هو واضح .

أمّا خطبه (ع) في عهده ، فقد انصبّ غالبها على موقفه (ع) من معاوية ، حيث تأرجح هذا الموقف بين حماسة الجمهور وتخاذلهم ، حتى انعكس ذلك على خطبه (ع) . . . وهذا ما نجده في الخطبة الآتية :

(إنّا والله لا يثنينا عن أهل الشام شك ولا ندم ، وإنّما كنّا نقاتل أهل الشام بالسلامة والصبر ، فشيبت السلامة بالعداوة والصبر بالجزع ، وكنتم في مسيركم إلى صفين ودينكم أمام دنياكم ، وأصبحتم اليوم ودنياكم أمام دينكم ، ألا وقد أصبحتم

---

(٤) جمهرة الخطب : ج ١ ، ص ٢٣٥ .

بين قتيلين : قتيل بصفين تبكون له ، وقتيل بالنهروان تطلبون بثاره . . .)[٥] .

العنصر (الصوري) في هذه الخطبة : قد اعتمد (الاستعارة) المقرونة بعنصر لفظي هو (التقابل والتضاد والتماثل) ، وهذا العنصر (يتجانس فنياً) مع طبيعة الموقف المتأرجح لدى الجمهور ، . . . لنقرأ (كنتم في مسيركم إلى صفين : ودينكم أمام دنياكم) (وأصبحتم اليوم : ودنياكم أمام دينكم) . . . إنّ هذا (التقابل) بين إيثار (الدِين على الدنيا) و (الدنيا على الدِين) في معركتين أو موقفين : إنّما هو نابع من طبيعة التركيبة النفسية والاجتماعية للجمهور ، ولذلك جاء عنصر (التقابل) فارضاً فاعليته الفنية في هذا الميدان .

إذن : لحظنا كيف أنّ الإمام (ع) قد استخدم في الخطب الثلاث (وكل منها قد فرضه موقف اجتماعي خاص) عناصر صورية ولفظية مثل (التشبيه) في الخطبة الأولى ، والاستعارة والتمثيل في الخطبة الثانية) و (التقابل) في الخطبة الثالثة : فيما يكشف مثل هذا الاستخدام للعناصر الفنية عن تمكّن بلاغي لا بدّ أن يتفرّد به الإمام (ع) عن سائر الخطباء ، حيث لم يستخدم التشبيه أو الاستعارة أو التمثيل أو التقابل والتضاد والتماثل من أجل التزويق الفني بقدر ما استخدمها في سياقات خاصة ، بالنحو الذي لحظناه . . .

الرســـــــائل

المناخ الاجتماعي الذي فرض صياغة (الخطب) لدى الإمام (ع) ، فرض أيضاً : صياغة (الرسائل) ـ السياسية بخاصة ـ حيث إنّ (الرسائل) تقترن مع (الخطب) من خلال تحرُّك كل منهما في سياق خاص ، . . . لقد كانت طبيعة الصراع القائم بين الإمام (ع) (حيث بويع بعد وفاة أبيه (ع)) وبين سلطان الشام الذي استمر على الاستئثار بالحكم غير المشروع منذ زمن الإمام علي (ع) : تفرض (المراسلات) بين الطرفين ، وبين أطراف اجتماعية أخرى : لها فاعليتها الاجتماعية في تحريك الأحداث

(٥) المجالس السنية : مج ، ص ٢٧١ .

والتأثير عليها ، . . . لذلك نجد (فن الرسالة) قد واكب (فن الخطبة) من حيث المساحة التي احتلّها هذا الفن لدى الإمام (ع) .

ونكتفي بعرض رسالة واحدة بعثها (ع) إلى سلطان الشام ، جاء فيها :

(إنّ علياً (ع) لما مضى إلى سبيله ـ رحمة الله عليه يوم قُبِض ، ويوم منّ الله عليه بالإسلام ويوم يبعث حياً ـ ولآني المسلمون الأمر بعده ، فأسأل الله أن لا يؤتينا في الدنيا الزائلة شيئاً ينقصنا به في الآخرة ممّا عنده من كرامة ، وإنّما حملني على الكتاب إليك الأعذار فيما بيني وبين الله عزّ وجلّ في أمرك ، ولك في ذلك ـ إن فعلته ـ الحظ الجسيم والصلاح للمسلمين ، فدع التمادي في الباطل ، وأدخل فيما دخل فيه الناس من بيعتي ، فإنّك تعلم أنّي أحق بهذا الأمر منك عند الله وعند كل أوّاب حفيظ ومن له قلب منيب . . . .)[٦] .

الملاحظ في هذه الرسالة (ترسّلها) وخلوّها من التزويق الخارجي : نظراً لكونها في سياق يتطلب توضيح المسؤولية الخلافية . . . إلاّ أنّ الإمام (ع) وشّحها بعنصر (صوري) هو (التضمين) خلافاً لما لحظناه في نصوص سابقة وُشِّحت بعناصر التشبيه والاستعارة والتمثيل والتقابل : لمتطلبات فنية أوضحناها . . .

هنا أيضاً : حينما يتجه (ع) إلى عنصر (التضمين) ، فلأنّ الموقف الاجتماعي يتطلب عنصراً فنياً خاصاً هو (التضمين) . . . لقد ضمن (ع) رسالته أكثر من آية كريمة من نحو (ويوم يبعث حيّاً) ومن نحو (عند كل أوّاب حفيظ) ومن نحو (ومن له قلب منيب)الخ . . .

إنّ الأهمية الفنية لأمثلة هذا « التضمين » أنّ الرسالة قد ذكرت تولية الإمام (ع) بعد أبيه (ع) : ذاكرة إسلامه ووفاته وانبعاثه ، تعبيراً عن مشروعية خلافة أبيه (ع) ورضا الله تعالى عنه (ع) ، ممهّداً بذلك لمشروعية خلافته نفسه (أي الإمام الحسن (ع)) ، ولذلك أردف (التضمين المذكور بقوله (وولاّني المسلمون : الأمر بعده) ، . . . ثم انتقل (ع) إلى مطالبة معاوية بالتسليم لهذا الحق (وهو عارف به كل

(٦) جمهرة الرسائل : ج ٢ ، ص ٩ ، ١٠ .

المعرفة) ، لكن : بما أنّ الإقرار بالحق (مع معرفة الشخص به) يتطلّب (تقوىٰ) و (توبة) و (إنابة) إلى الله تعالى : حينئذٍ فإنّ (تضمين) هذه السمات من خلال الآيات القرآنية التي لا يتنازع فيها اثنان : تظل فارضة مسوّغها الفني : من أجل تعميق القناعة بمشروعية ما طرحه الإمام (ع) في هذه الرسالة التي كُتِبت بلغة مترسّلة واضحة بحيث تتناسب مع سمات فنية تتسم بالترسّل وبالوضوح أيضاً ، وهو ما يتوافق وعنصر (التضمين) المتسم بما هو واضح من الآيات الكريمة .

والحق ، أنّ الوضوح ، والترسّل : يقترنان عند الإمام بسمة أخرى هي : الاقتصاد اللغوي ، حيث تظل هذه الطوابع الثلاثة ملحوظة في رسائله من حيث كونها تُعنىٰ بإبراز المضمونات التي تتطلب عرضاً سريعاً ودقيقاً يتناسب مع طبيعة المناخ الاجتماعي الذي كان يحياه (ع) . . .

ويمكننا ملاحظة طابع (الاقتصاد اللغوي) عند الإمام (ع) في رسالته الآتية إلى سلطان الشام حينما بعث رجلين يتجسسان لصالحه :

(أمّا بعد : فإنّك دسست إلى الرجال كأنّك تحب اللقاء ، لا أشك في ذلك ، فتوقّعه إن شاء الله ، وبَلَغَني أنّك شُمِتّ بما لم يُشمَت به ذوو الحجى . . .)(٧) .

فالرسالة لا تتجاوز سطرين أو أكثر : كما هو ملاحظ ، لكنها تتضمّن دلالات عميقة ترتبط بمسائل الخلافة وصراع الرجل حيالها . . .

ولعلّ الرسالة الآتية التي بعثها إلى زياد بن أبيه تجسّد : نموذجاً فريداً في (الاقتصاد اللغوي) الذي يشعّ بدلالات كبيرة ، فقد حدث لزياد أن ينكل بأحد المؤمنين ، فطالبه الحسن (ع) بالإقلاع عن ذلك ، فردّ عليه زياد برسالة جاء فيها :

(من زياد بن أبي سفيان إلى الحسن بن فاطمة . أمّا بعد : فقد أتاني كتابك تبدأ فيه بنفسك قبلي وأنت طالب حاجة وأنا سلطان . . . الخ)(٨) .

واضح ، أنّ لغة هذه الرسالة : متورّمة تحوم على (الذات) وتفكّر بعقلية

(٧) نفس المصدر : ص ٣ .
(٨) نفسه : ص ٣٦ .

(السلطان) : كما أنّها تصدر عن عقلية (عصبية) يخيّل إليها أنّ الانتساب إلى الأمّ عار على الشخصية ، وحينئذٍ لم يجبه الإمام إلّا بكلمات مأثورة عن النبي (ص) :

(من الحسن بن فاطمة إلى زياد بن سميّة ، أمّا بعد : فإنّ رسول الله (ص) قال : « الولد للفراش ، وللعاهر الحجر » والسلام)[٩] . . . .

واضح ، أنّ هذه الكلمات تختصر كلاماً طويلاً ذا دلالات كبيرة ترتبط بنَسَب هذا الشخص الذي حاول أن يحطّ من شخصية الإمام (ع) ، وحينئذٍ فإنّ اقتصاده للكلام في أربع عبارات أو أكثر : يكشف عن تمكّن لغوي وفني وفكري ضخم : له فاعلية أشد من الكلام المفصّل الذي يخبُره الشخص المرسل إليه .

ومهما يكن ، فإنّ الاقتصاد اللغوي يظل سمة ملحوظة في رسائل الإمام (ع) بالنحو الذي أوضحناه .

وهذا (الاقتصاد) لا يقتصر على رسائله السياسية ، بل ينسحب على غالبية رسائله أيضاً (ومنها : الرسائل العلمية) أو ما يمكن دَرْجُه ضمن عنوان :

المكاتبـــــة

والمكاتبة هي : كلام علمي يتم من خلال تقديم الأسئلة العلمية والردّ عليها ، . . . وهذا من نحو ما ألمحنا إليه في مقدمة حديثنا عن أدب الإمام (ع) حيث لحظنا أنّ (الحسن البصري) وجّه إليه سؤالاً عن (القدر) فأجابه (ع) (مكاتبة) على ذلك ، . . . والمهم هو : أنّ جوابه (ع) قد اتّسم بطابع (الاقتصاد اللغوي) الذي لحظنا انسحابه على رسائله المتنوعة . . . فمع أنّ قضية فلسفية أو كلامية مثل (القَدَر) تتطلب جواباً مفصلاً ، إلّا أنّه (ع) اكتفى من ذلك بالعبارات الآتية :

(أمّا بعد فمن لم يؤمن بالقَدَر خيره وشرّه إنّ الله يعلمه فقد كفر ، ومن أحال المعاصي على الله فقد فجر ، إنّ الله لم يُطَع مُكرَهاً ولم يُعصَ مغلوباً ولم يهملِ العباد سدى من المملكة بل هو المالك لما ملكهم ، والقادر على ما عليه أقدرهم بل أَمَرهم تخييراً

(٩) نفسه : ص ٣٧ .

ونَهاهم تحذيراً ، فإن ائتمروا بالطاعة لم يجدوا عنها صادّاً ، وإن انتهوا إلى معصية فشاء أن يمنّ عليهم بأن يحول بينهم وبينها : فعل ، وإن لم يفعل فليس هو الذي حملهم جبراً ولا ألزموها كرهاً بل منّ عليهم بأن بصّرهم وعرّفهم وحذّرهم وأمَرهم ونَهاهم ، لا جَبْلا لهم على ما أمرهم به فيكونوا كالملائكة ولا جبراً لهم على ما نهاهم عنه « ولله الحجة البالغة فلو شاء لَهداكم أجمعين » والسلام على من اتّبع الهدى)[١٠] . . .

صحيح ، أنّ هذه (المكاتبة) تتضمن شيئاً من التفصيل لقضايا الجبر والاختيار ، إلّا أنّ هذه القضية الكلامية بصفتها من القضايا التي تتطلب شرحاً وإسهاباً وتفصيلاً (كما هو ملاحظ لدى المعنيين بالقضايا الكلامية) . . . هذه القضية حينما يختصرها الإمام (ع) في سطور محدودة : حينئذٍ نستكشف مدى حرص الإمام (ع) على الاقتصاد اللغوي ، بهذا النحو الذي لحظناه .

المهم ، أنّ الاقتصاد اللغوي يظل ـ في الواقع ـ مرتبطاً بطبيعة السياق الذي يرِدُ فيه ، . . . وإذا كانت (المكاتبة) ـ وهي تتطلب تفصيلاً علمياً موسعاً ـ قد اقتصر فيها ـ من حيث الاقتصاد اللغوي ـ على سطور ، فإنّ هناك نمطاً آخر قد توفّر الإمام (ع) عليه يقتصر فيه على كلمات وليس على سطور ، نظراً لمتطلبات السياق ، . . . وهذا ما يُدرَج ضمن عنوان :

* * *

المقابلـــــــة

المقابلة هي : توجيه أسئلة خاصة إلى الإمام (ع) ، فيما يجيب عنها بكلام : يلحظ (الاقتصاد اللغوي) فيه بنحو لافت أيضاً ، بخاصة فيما يرتبط بظواهر أخلاقية أو عبادية أو نفسية ، . . . وهذا من نحو ما ورد عنه (ع) :

(قيل له : ما الزهد ؟ قال : الرغبة في التقوى والزهادة في الدنيا ، قيل : فما الحلم ؟ قال : كظم الغيظ وملك النفس . قيل : ما السداد ؟ قال : دفع المنكر

(١٠) تحف العقول : ص ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

بالمعروف . قيل : فما الشرف ؟ قال : اصطناع العشيرة وحمل الجريرة . قيل : فما النجدة ؟ قال : الذَّبُّ عن الجار والصبر في المواطن والإقدام عند الكريهة . قيل : فما المجد ؟ قال : أن تُعطي في الغرم وأن تعفو عن الجرم . قيل : فما المروءة ؟ قال : حفظ الدِين وإعزاز النفس ولين الكَنَف وتعهّد الصنيعة وأداء الحقوق والحبب إلى الناس . قيل : فما الدنيئة ؟ قال : النظر في اليسير ومنع الحقير .

(قيل : فما اللؤم ؟ قال : قلة الندىٰ وأن ينطق بالخنى . قيل : فما السماح ؟ قال : البذل في السرّاء والضرّاء ، قيل فما الشُّح ؟ قال : أن ترى ما في يديك شرفاً وما أنفقته تلفاً . قيل : فما الأخاء ؟ قال : الإخاء في الشدة والرخاء . قيل : فما الجُبن ؟ قال : الجرأة على الصديق والنكول عن العدو . . . . الخ . . .)(١١) .

الملاحظ ، أنّ كل واحدة من هذه السمات : تتطلب تعريفاً في سطور إلّا أنّه (ع) قد استخدم (الاقتصاد اللغوي) في التعريف بها : بحيث يمكن أن يكلم بها القارىء إجمالاً موشّحاً بشيء من التوضيح ، وهذا هو معطىٰ (الاقتصاد اللغوي) نظراً لأنّ الإجمال بدون توضيح لا يحقق الهدف العلمي ، كما أنّ التوضيح مفصّلاً لا يتناسب مع طابع التركيز والاقتصاد ، وحينئذٍ يتعينّ الإجمال المقترن بشيء من الوضوح .

كما لحظنا في النموذج المتقدم ، وهو نموذج يأخذ قضية التفصيل أو الإجمال بحسب متطلبات السياق ، فحين يتحدّث عن الجُبن أو الحلم مثلاً ، نجده يقتصر في ذلك على مفردتين لكل منهما (مثل : أن ترى ما في يديك شرفاً ، وما أنفقته تلفاً ـ بالنسبة إلى الشُّح) ، لكن عندما يتحدث عن المروءة : يقدّم ست مفردات عنها (حِفْظ الدِين ، إعزاز النفس ، إجراء الحقوق . . . . الخ) . . . وهذا يعني أنّ السياق هو الذي يحدد نسبة الاقتصاد اللغوي في التعبير . . .

طبيعياً ، ينبغي ألّا نغفل عن أنّ النموذج المتقدم بالرغم من كونه (مقابلة) تقتصر على الجواب العلمي ، إلّا أنّه (ع) وشّح إجاباته بعناصر إيقاعية (وصورية أيضاً) حتى يهب الإجابة : طابعها الجمالي الذي يحملنا على جعل كلامه (ع) ضمن لغة

---

(١١) نفس المصدر : ص ٢٢٧ ، ٢٢٨ .

الأدب ، وهو أمر يمكن للقارىء ملاحظته (إيقاعياً) في فقرات من نحو (شرفاً ، تلفاً) (السرّاء ، الضرّاء) (العزم ، الغنم) (الإخاء ، الرخاء) (اليسير ، الحقير)الخ . . .

* * *

أخيراً : ثَمة شكلان فنيان قد توفّر الإمام (ع) عليهما أيضاً ، مما ينبغي الوقوف عندهما ، أولهما هو :

الخاطـــــرة

الخاطرة ـ كما كرّرنا ـ هي شعور مفرد حيال ظاهرة تستوقف الشخص ، موشّحة بعناصر سريعة من الإيقاع والصورة وصيغ لفظية ذات إثارة : من نحو التساؤل أو التقابُل ونحوهما . . .

وإليك النموذج الآتي (وهو انطباعاته (ع) عن شهر رمضان ، حيث شاهد نفراً يلعبون في يوم الفطر) ، حيث قال مخاطباً القوم :

(إنّ الله تعالى جعل شهر رمضان مضماراً لخلقه فيستبقون فيه بطاعته إلى مرضاته ، فسبق قوم ففازوا وقصر آخرون فخابوا ، فالعجب كل العجب من ضاحك لاعب في اليوم الذي يثاب فيه المحسنون ويخسر فيه المبطلون ، وأيّم الله لو كشف الغطاء لعلموا أنّ المحسن مشغول بإحسانه والمُسيء مشغول بإساءته)[١٢] .

فهذا النموذج ، يتسم بالانطباع السريع عن شهر رمضان المبارك ، حيث وشّحه بعناصر صورية (استعارة ، تمثيل ، رمز) ، فالتمثيل من نحو قوله (ع) (مضماراً لخلقه) ، والرمز من نحو قوله (ع) (لو كشف الغطاء) ، والاستعارة من نحو قوله (ع) (فيستبقون فيه) ونحو (فسبق قوم . . .)الخ . . . كما نلحظ فيه عناصر (التقابل) من نحو (فسبق . . . وقصّر) (فازوا . . . فخابوا) (يُثاب . . . . يخسر)

---

(١٢) نفسه : ص ٢٣٩ ، ٢٤٠ .

(المحسنون ، المبطلون)الخ . . . هذا فضلاً عن عناصر إيقاعية واضحة ، فيها لا حاجة إلى الاستشهاد بها .

وأمّا الشكل الفني الآخر ، فهو :

* * *

الحديث الفني

الحديث الفني هو النتاج الغالب لدى المعصومين عليهم السلام ، حيث سبق القول إلى أنّ طبيعة الظواهر العبادية التي يحرص المعصومون (ع) على توصيلها إلى المسلمين تتطلب توصيات مختصرة ، يقدمها المعصوم (ع) في مناسبات مختلفة من خلال مقابلة أو مجلس أو لقاء عابر أو مجرد إلقاء التوصية العامة لهذه الظاهرة أو تلك . . . والمهم ـ بعد ذلك ـ أنّ هذه الأحاديث أو التوصيات ـ كما لحظنا ذلك عند حديثنا عن النبي (ص) والإمام علي (ع) ـ لم تُصَغ بشكل عادي بل توشّح ـ في الغالب ـ بعناصر صورية وإيقاعية تتطلبها طبيعة الموضوع أو التوصية ، لذلك : فإن أضخم تراث فني وعبادي يمكن الوقوف عنده ، يتمثل في ما أطلقنا عليه مصطلح (الحديث الفني) نظراً : لكونه (من حيث الحجم) يجسّد مساحة ضخمة من أدب المعصومين (ع) ، ولكونه (من حيث الفن) يقترن بعناصر إيقاعية وصورية : كما قلنا .

وإليك نموذجاً من هذه الأحاديث المأثورة عن الإمام الحسن (ع) :

ـ ما رأيت ظالماً أشبه بمظلوم من حاسد[١٣] .

ـ اليقين معاذ للسلامة[١٤] .

ـ المزاح يأكل الهيبة[١٥] .

ـ جدّوا في الطلب وتجاه الهرب[١٦] .

---

(١٣) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٣٤٩ .

(١٤) تحف العقول : ص ٢٣٩ .

(١٥) المجالس السنية : ص ٣٤٩ .

(١٦) تحف العقول : ص ٢٣٩ .

ـ مَن تَذكّر بُعدَ السفر : اعتد[١٧] .

ـ يا ابن آدم إنّك لم تزل في هدم عمرك منذ سقطت من بطن أمك ، فخذ ممّا في يديك لما بين يديك[١٨] .

ما فتح الله عز وجل من أحد بابَ مسألةٍ فخزن عنه بابَ الإجابة ، ولا فتح على رجل بابَ عملٍ فخزن عنه بابَ القبول ، ولا فتح لعبد بابَ شكرٍ فخزن عنه بابَ المزيد[١٩] .

ـ لا شيء أقرب من يد إلى جسد ، وإنّ اليد تَفِلّ فتقطع وتحسم[٢٠] .

هذه النماذج تتضمن عناصر صورية وإيقاعية ملحوظة ، . . . وأبرز ما فيها هو : عنصر (الصورة) بمستوياتها المتنوعة ، من تشبيه واستعارة وتمثيل ورمز واستدلال . . . فالتشبيه من نحو :

(أشبه بمظلوم) والاستعارة من نحو (يأكل الهيبة) والرمز من نحو (بُعد السفر) ، والتمثيل من نحو (معاذ للسلامة) ، والاستدلال من نحو (اليد تَفِلّ) الخ ، . . .

كما أنّ الصورة تأخذ مستوياتها المتنوعة من التركيب ، فعنصر (الاستعارة) مثلاً : نجده في نموذج منها (مفرداً) مثل (المزاح يأكل الهيبة) ونجده في نموذج آخر (مركباً) مثل : (ما فتح الله عز وجل من أحد بابَ مسألة فخزن عنه بابَ الإجابة ، ولا فتح على رجل بابَ عمل فخزن عنه بابَ القبول ، ولا فتح لعبد باب شكر فخزن عنه باب المزيد) ، حيث قدم في هذا النموذج ثلاثة تركيبات استعارية عن المسألة ، والعمل ، والشكر . . . ثم أدرج ضمن كل مركب استعارة بداخلها (باب المسألة ، باب الإجابة) (باب العمل ، باب القبول) (باب الشكر ، باب المزيد) ، ثم (وازن) بين المركّبات الاستعارية الثلاثة : كما هو واضح ، وكل أولئك يهب عنصر الاستعارة (فضلاً عن تنويعها وتجانسها) جمالاً وطرافة وإثارة بالنحو الذي لحظناه .

---

(١٧) نفس المصدر : ص ٢٣٩ .

(١٨) المجالس السنية : ص ٢٤٩ .

(١٩) المجالس السنية : ص ٣٤٩ .

(٢٠) تحف العقول : ص ٢٣٦ .

« أدب الإمـام الحســين (ع) »

يظل الإمام الحسين (ع) امتداداً لجدّه وأبيه وأخيه : من « المعرفة » ومن حيث الاقتدار الفني في التعبير .

فمن حيث المعرفة ، نجد أنّ أحد خصومه ـ وهو نافع بن الأزرق ـ فيما يعده المؤرّخون خطيب الخوارج ومتكلِّمهم ، قد اضطرّ إلى الإشادة به ـ كما اضطرّ الحسن البصري في الإشادة بأخيه الحسن (ع) بنحو ما لحظنا ذلك في فصل سابق ـ ، حيث خاطبه قائلاً (لقد كنتم منار الإسلام ونجوم الأحكام) ، وخاطبه أيضاً (قد أنبأ الله تعالى عنكم أنّكم خصمون) وقال له (ما أحسن كلامك) حينما طلب نافع من الحسين (ع) أن يصف الله تعالى[٢١] .

وأمّا من حيث الاقتدار الفني في التعبير ، فيكفي أنّ خصمه معاوية قد علّق على كلام له (ع) بقوله : (ولكنها ألسِنَةُ بني هاشم التي تفلق الصخر وتغرف من البحر)[٢٢] ، كما أنّ أحد قتلته (وهو ابن سعد) علّق على خطبة للإمام (ع) قالها يوم كربلاء ، (كلِّموه فإنّه ابن أبيه ، ولو وقف فيكم هكذا يوماً جديداً لما انقطع ولما حصر)[٢٣] ، وحتى في أشدّ المواقف في يوم كربلاء ، قال المؤرخون بأنّه لم يسمع متكلّم قط قبله ولا بعده أبلغ في منطقه من الحسين (ع) . . .

---

(٢١) المجالس السنية : ص ٢١ .

(٢٢) نفس المصدر : ص ٣٠ .

(٢٣) نفسه : ص ٢٨ .

طبيعياً ، أنّ المعرفة والفن قد خصّ الله بهما أهل البيت عليهما السلام بنحو لا ترديد فيه ، إلاّ أنّنا أشرنا إلى أقوال الخصوم أنفسهم لتوضيح الحقيقة التي قد يجهلها مَن لا حظ له من المعرفة . . . وأيّاً كان ، يعنينا أن نقدِّم نماذج من النصوص المأثورة عنه (ع) ، وهي نصوص تتفاوت ـ كما هو نتاج الغالبية لدى أهل البيت (ع) ـ بين الخطب والرسائل والخواطر والأدعية والمقابلات والأحاديث الخ . ونقف أولاً مع :

الخُطـــــب

بالرغم من قصر المدة الزمنية لإمامته (ع) وعدم إتاحة الفرص السياسية التي تفرض صياغة الخطب عادة (بخاصة أنّه (ع) التزم بالهدنة التي عقدها أخوه (ع) في زمن معاوية) ، فقد أثر عنه (ع) في ميدان الخطبة وغيرها أكثر من نموذج ، فضلاً عن أنّه (ع) (زمن أبيه (ع)) قد ساهم في (خطب المشاورة والحرب) ، حيث وَرَدَ عنه في الحثّ على قتال أهل الشام ، قائلاً :

(يا أهل الكوفة : أنتم الأحبّة الكرماء ، والشعار دون الدثار ، جدّوا في إطفاء ما وتر بينكم وتسهيل ما توعّر عليكم ، ألاَ أن الحرب شرّها مريع وطعمها فظيع ، فمن أخذ لها أُهبَتها واستعد لها عُدّتها ولم يألم كلومها قبل حلولها : فذاك صاحبها ، ومن عاجلها قبل وأن فرصتها واستبصار سعيه فيها : فذاك ممّن إلاّ ينفع قومه وأن يهلك نفسه ، نسأل الله بقوته أن يدعمكم بالفيئة)(٢٤) .

إنّ السمات الفنية : تحتشد في هذه الخطبة التي راعىٰ الإمام (ع) من خلالها تركيبة الكوفة اجتماعياً آنذاك ، كما راعىٰ طبيعة التركيبة النفسية (من خلال الدعاء لهم بأن يعودوا بالغنائم في هذه المعركة) . . .

والمهم أنّه (ع) ـ توفّر على إثارة (العنصر العاطفي الذي يتطلبه فنّ الخطبة) ، مثلما توفّر على صياغتها وَفْق أدوات الفن المذكور : من حيث اعتماده (الإيقاعات) المتنوعة (الفواصل المقفاة ، والتجانس) من نحو (الشعار دون الدثار) (شرها

(٢٤) جمهرة الخطب : ج ١ ، ص ٣٢٥ ، ٣٢٦ .

مريع ، وطعمها فظيع) (أهبتها ، عُدّتها) ، ومن حيث اعتماده عنصر (الصورة الفنية) من نحو (التمثيل ـ الشعار دون الدثار) ومن (الاستعارة ـ إطفاء ما وتر بينكم) الخ . . . ومن حيث اعتماده عنصر (التقابل) من نحو (أخذ لها أهبتها ـ ومن عاجلها الخ) . . . كل ذلك صاغه (ع) من خلال لغة مألوفة ، واضحة ، مشرقة : تتناسب والغرض الذي يستهدف توصيله إلى الجمهور .

* * *

ومن حيث توفّره (ع) على الخطب العامة ، يمكننا الوقوف عند نموذج منها ، لملاحظته فنياً وفكرياً (من خلال الخطبة التالية) :

أيّها الناس : نافسوا في المكارم وسارعوا في المغانم ، ولا تحتسبوا بمعروف لم تعجلوه ، واكسبوا الحمد بالنجح ، ولا تكسبوا بالَمطل ذمّاً ، فمهما يكن لأحد عند أحد صنيعة له رأي أنّه لا يقوم بشكرها : فالله له بمكافأته ، فإنّه أجزل عطاء وأعظم أجراً : واعلموا أنّ حوائج الناس إليكم من نعم الله عليكم ، فلا تملّوا النعم فتحور نقماً . وإنّ المعروف مُكسِب حمداً ومُعقِب أجراً ، فلو رأيتم المعروف رجلاً : رأيتموه حسناً جميلاً يسرّ الناظرين ، ولو رأيتم اللُؤم رأيتموه سمجاً مشوّهاً تنفر منه القلوب وتغضّ دونه الأبصار ، أيها الناس : من جاد ساد ومن بخل رذل ، وإنّ أجود الناس من أعطىٰ من لا يرجوه وإنّ أعفى الناس من عفا عن قدرة ، وإنّ أوصل الناس مَن وَصَل مَن قَطَعه ، والأصول على مغارسها بفروعها تسمُو فَمَن تعجّل لأخيه خيراً وجده إذا قدم عليه غداً ، ومن أراد الله تبارك وتعالى بالصنيعة إلى أخيه كافأه الله بها في وقت حاجته وصرَفَ عنه من بلاء الدنيا ما هو أكثر منه ، ومَن نفَّس كُربَة مؤمن فرَّج الله عنه كُربَ الدنيا والآخرة ، ومن أحسن الله أحسن الله إليه ، والله يحب المحسنين)[٢٥] .

البناء الفني والفكري

هذه الخطبة تُعدّ نموذجاً للنص الذي تتوفّر فيه عناصر الفن بأرفع مستوياته . . .

(٢٥) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

فمن حيث الموضوع تحوم الخطبة على « فكرة » واحدة هي (قضاء حاجة الآخرين) . . . ومن حيث الهيكل الفني للموضوع نجد أنّ تلاحم أجزائه وتناميها العضوي : يجسّد أرفع مستويات الإحكام الفني . . . فالخطبة تبدأ بالحديث عن المنافسة والمسارعة في عمل الخير ، مما تفصح هذه المقدمة عن أنّ التركيز فيها سيكون على ما هو خطير كلّ الخطورة لأنّ المنافسة والمسارعة لا تحمل معنى إلّا إذا اقترنت بشيء خطير ، . . . ثم تربط الخطبة مباشرة بين ذلك وبين قولها (لا وتحتسبوا بمعروف لم تعجلوه) ممّا يعني أنّ المنافسة ستحوم على عمل المعروف ، متمثلاً في قضاء حاجات الآخرين ، بدليل أنّها أردفت ذلك بالقول (فمهما يكن لأحد عند أحد صنيعة له رأي أنّه لا يقوم بشكرها : فالله له بمكافأته) . . . ومعنى هذا أنّ عمل المعروف المطالب به ليس مجرد عمل الخير بل عدم توقّع الجزاء الاجتماعي عليه وهذا هو أرفع مستويات المنافسة والمسارعة ، . . . . ثم يدخل النص في صميم الفكرة فيقول بعد أن تدرج فنياً في وصوله إلى الفكرة الرئيسة : (واعلموا أنّ حوائج الناس إليكم من نعم الله عليكم ، فلا تملّوا النعم فتحور نقماً) . . .

إذن : وصل النص الآن إلى صميم الفكرة التي يستهدفها وهي (قضاء حوائج الناس) . . . بعد ذلك تنمي الخطبة عضوياً هذه الأفكار الحائمة على قضاء الحوائج وتفصل الحديث عن معطياته دنيوياً وأُخروياً ، فتقدم صورة فنية هي (الفرضية) (فلو رأيتم رجلاً . . . الخ) حيث تفترض أنّ المعروف لو كان رجلاً لكان حسن المنظر الخ ، وتقدم بعد ذلك صوراً مباشرة عن الجود والبخل والعفو والتواصل حيث تتجانس هذه المفردات من السلوك مع فكرة « العطاء » والإيثار ونَبذ الذات . . . كما تقدم بعد ذلك صورة فنية جديدة هي الصورة (الاستدلالية) التالية :

(والأصول على مغارسها بفروعها تسمو) مستهدفة من هذه الصورة الفنية ربط قضاء حوائج الناس وعدم توقّع التقدير من الآخرين : بتوقع آخر هو : الثواب الدنيوي والأُخروي الذي يعدّه الله لأهل المعروف (ومَن أراد الله تبارك وتعالى بالصنيعة إلى أخيه : كافأه الله بها في وقت حاجته . . . ومَن حسن : أحسن الله إليه والله يحب المحسنين) وهكذا تُختَم الخطبة بهذه الفقرات الأخيرة التي ضمنها مفهوما قرآنياً عن المحسنين . . .

إذن : جاءت هذه الخطبة محكمة كل الإحكام متلاحمة عضوياً ، بحيث يرتبط كل جزء بالآخر ويتنامى كل جزء إلى فكرة متطورة عن الجزء السابق : كل ذلك مضافاً إلى التوكّوء على عنصر الإيقاع (ومن جاد ساد ، من بخل رذل ، نافسوا في المكارم ، سارعوا في المغانم) وعنصر الصورة من استعارة وفرضية واستدلال ـ مما يجعل الخطبة نصّاً فنياً له جماليته الفائقة وصياغتها المحكمة الممتعة بالنحو الذي لحظناه .

* * *

وندع الخُطب العامة ، لنتجه إلى (خطب المعركة) التي خاضها (ع) ونعني بها معركة الطفّ أو كربلاء ، حيث فجّرت هذه المناسبة عشرات الخطب التي اقترنت بها منذ بدايتها إلى نهايتها ، سواء أكانت للإمام (ع) أم لأصحابه ، . . . والمهم هو أن نعرض لما وَردَ عنه (ع) في هذه المناسبة ، لملاحظتها فنياً وفكرياً .

لقد خطب (ع) في القوم الذي جاءوا لقتاله ، خطباً متنوعة ، يذكرهم فيها بكتبهم التي أرسلوها إليه ، وبطاعة الله ، وبنصرته ، وبالتخلّي عن قتاله ، . . . خطبهم قبل القتال وخلاله ، . . إلاّ أنّهم ركبوا رؤوسهم ، وحينئذٍ ألقى فيهم الخطبة الآتية :

(تبّاً لكم أيّتها الجماعة وترحاً ، أحين استصرختمونا واليهن فأصرخناكم موجفين مؤدين مستعدين سَللتم علينا سيفاً لنا في أيمانكم وحششتم علينا ناراً قدحناها على عدوكم وعدونا فأصبحتم إلْباً على أوليائكم ويداً عليهم لأعدائكم بغير عدل أفشوه فيكم ولا أمل أصبح لكم فيهم إلاّ الحرام من الدنيا أنالوكم وخسيس عيش طمعتم فيه) وجاء فيها :

(فهلّا لكم الويلات إذ كرهتمونا وتركتمونا تجهزتموها والسيف مشيم والجأش طامن والرأي لما يستحصف ولكن أسرعتم إليها كطيرة الدَّبا وتداعيتم إليها كتداعي الفراش : فسُحقاً لكم يا عبيد الأمَة وشذاذ الأحزاب ونبذة الكتاب ونفثة الشيطان وعصبة الآثام ومحرفي الكتاب ومطفيء السنة وقتلة أولاد الأنبياء ومبيدي عترة الأوصياء وملحقي العهار بالنسب ومؤذي المؤمنين وصراخ أئمة المستهزئين الذين جعلوا القرآن عضين ، ولبئس ما قدّمَتْ لهم أنفسهم وفي العذاب هم خالدون الخ)(٢٦) .

(٢٦) نفس المصدر : ص ٩٤ ، ٩٥ .

هـذه الخطبـة تحتشد أيضـاً ـ مثل سـابقتها ـ بعنـاصر الفن المتنوعـة ، مضافـاً إلى عنصرَي المحاكمة والعاطفة اللتين يتطلبهـا فن الخطبـة ، ففي القسم الأول من الخطبة يتجسّد عنصر المحاكمة أو المحاججـة ، وفي القسم الآخر منهـا يتأجـج العنصر العاطفي الذي يراعي الجمهور ، حيث جاءت الخـطابات تـترادف وتتابـع بشكل مثـير (يا عَبيد الأمّـة وشذاذ الأحـزاب ، ونبذة الكِتـاب الخ) حيث أورد اثنتي عشرة فقـرة عـلى هـذا النسق : كل واحدة منها تحمل دلالة خاصة ترتبط بطبيعة الـتركيبة النفسيـة والاجتماعيـة للمخاطبين ، فالفقرة الأخيرة مثلاً تشير على أنّهم (صراخ أئمة المستهزئـين الذين جعلوا القرآن عضين) حيث وشّحهـا بعنصر (التضمين) لـلآيات القـرآنية الكـريمة (الـذين جعلوا القرآن عضين) (إنّما كفيناك المستهزئين) ، مستثمراً ـ بهذا التضمـين ـ جملة من الـدلالات الفنية والاجتـماعيـة : حيث ربط هؤلاء الـذين جـاءوا إلى قتـالـه : بتبعيتهم لـرؤساء الشرك والضـلال الذين حـاربوا محمـداً (ص) ، وهـا هم (يتمثلون في أحفـاد أولئـك المستهـزئـين والـذين جعلوا القـرآن عضـين) جـاءوا لمحـاربـة ذرّيـة الرسول (ص) . . . وقد جسّد هذه التبعية في صورة (استعارة) هي : « صراخ » أئمـة المستهزئين ، مشيراً بذلك إلى أنّ هؤلاء الذين جاءوا لقتاله إنّما هم (صدى) و(صراخ) لأولئك الرؤساء المضلين ، . . . وهي « استعارة » غنية وحيّة تحتشـد بدلالات اجتـماعية ونفسية تكشف عن غوغائية هـذه الشرذمة المخـدوعة : في تبعيتهـا لأئمة الضـلال . . . وقـد احتشدت الخـطبة بصـور فنية مـدهشة ذات إثـارة ملحوظـة بالنسبـة إلى تفجـيرهـا العاطفي ، من نحو (التشبيهـات) : (أسرعتم إليها كـطيرة الدَّبـا) و (تداعيتم إليهـا كتداعي الفراش) ، . . . ومن نحـو (الاستعارات) (سللتم علينـا سيفاً في أيمـانكم) (حششتم علينـا ناراً قـد قدحنـاها) (نفثـة الشيطان) (مـطفيء السنة) . . . بـل إنّ الصور المباشرة (ذات الطابع الخـطابي المثير) تـظل ذات إثارة وتفجـير ودوي : يتناسب تماماً مع المناخ المتوتر الـذي أحاط بـالمعركـة وملابسـاتها . . . لنقـرأ ـ من جديـد ـ هذه العبارات المدوية : (تبّاً لكم أيّتها الجماعة وتَرحاً) (أحين استصرختمونا والهين . . .) (فـأصرخنـاكم مـوجفـين ، مؤدِّين ، مستعـدين ،) (فهـلّا لكم الـويـلات . . .) (والسيف مشيم ، والجأش طامن ، والـرأي لمـا يستحصف) (فسُحقـاً لكم يـا عبيـد الأمة ، وشذاذ الأحـزاب ، ونبذة الكِتـاب) الخ . . . إنّ هـذه الفقرات المتـافية تهـدر

بنحو لا يمكن للملاحظ الفني أن يفصل الحديث عنها ، بل أن المتذوّق الفني الصرف بمقدوره أن يلحظ مدى ما تتضمنه من دهشة فنية مثيرة كل الإثارة ، سواء أكان ذلك : من حيث (الإيقاع الصوتي) للجمل المتتابعة ، أو لفواصلها ، أو لتجانسها مع الدلالات (الإيقاع الداخلي) . . . أو كان ذلك : من حيث (العناصر اللفظية) مثل : التقابل والتضاد والتتابع والتماثل الخ . . . .

المهم ، أنّ (الخطبة) تظل ـ في النتاج الصادر عن أهل البيت (ع) ومنهم : الإمام الحسين ، مصوغة بلغة خاصة تتناسب ـ من جانب ـ مع متطلبات الفنّ عموماً ، ومع (المناخ الاجتماعي) الذي يفرض صياغات خاصة ـ من جانب آخر . . .

وحين نتّجه إلى الأشكال الأدبية الأخرى للإمام (ع) ، نجد الطابع ذاته (من حيث معايير الفن وصلتها بالمناسبة التي تستدعي هذا الشكل الفني أو ذاك) ، ومنها فن :

الرســـائل

الرسائل تظل ـ مثل الخطب ـ مرتبطة (في الغالب) بالمناخ الاجتماعي الذي يستتلي كتابة الرسالة أو الردّ على الرسالة : بخاصة فيما يتصل بالمناخ السياسي ، وما دام الحسين (ع) قد عاصر كلاً من معاوية ويزيد : حينئذٍ فإنّ مرحلة معاصرته لمعاوية تستدعي جانباً من المراسلة بينهما (نظراً للفارق الكبير بينهما من حيث وجهات النظر) ، كما أنّ معاصرته ليزيد واستتباع ذلك : معركة الطف ، لا بدّ أن تستتبع أيضاً نوعاً من (المراسلات) السياسية أو العسكرية المرتبطة بمناخ المعركة .

ويمكننا تقديم نموذج من (رسائله) (ع) إلى معاوية ، فيما ستضمن هذا النموذج : خصائص (فن الرسالة) . . . والنموذج الذي نقدمه هو (جواب) لرسالة بعث بها معاوية إلى الحسين (ع) تتصل بالبيعة وملابساتها ، . . . وقد أجابه (ع) بكتاب ننتخب منه ما نستهدف إبرازهْ (فنياً) (بخاصة عنصر « التضمين » الفني للآيات والأحاديث والظواهر التأريخية) . . . جاء في الرسالة :

(. . . أولست بقاتل عمرو بن الحمق الذي أخلقت وجهَهُ العبادة ، فقتلته من بعد ما أعطيته العهود : ما لو فهِمَتْه العِصم نزلت من سقف الجبال ؟ أولست المدعي زياداً من الإسلام ، فزعمت أنّه ابن أبي سفيان وقد قضى رسول الله صلّى الله عليه وآله

وسلم ؛ أنّ الولد للفراش وللعاهر الحجر ، ثم سلّطته على أهل الإسلام : يقتلهم ويقطع أيديهم وأرجلهم من خلاف ، ويصلبهم على جذوع النخل . . . أولست قاتل الحضرمي الذي كتب إليك فيه زياد أنّه على دِين علي (ع) ، ودِين علي (ع) هو دِين ابن عمّه صلى الله عليه وآله وسلّم الذي أجلسك مجلسك الذي أنت فيه ، ولولا ذلك كان أفضل شرفك وشرف آبائك تجشّم الرحلتين : رحلة الشتاء والصيف ، . . . واعلم أنّ لله كتاباً لا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلاّ أحصاها ، واعلم أنّ الله ليس بناسٍ لك قتلك بالظنة وأخذك بالتهمة وأمارتك صبياً يشرب الشراب ويلعب بالكلاب ، ما أراك إلاّ قد أوبقت نفسك ، وأهلكت دِينك ، وأضعت الرعية ، والسلام)[٢٧] .

الملاحَظ ، أنّ هذه الرسالة تحتشد بعنصر (التضمين الفني) للآيات والأحاديث والظواهر التأريخية ، كما أنّها تنطوي على عناصر صورية وإيقاعية : أقلّ حجماً مما لحظناها في خطبه (ع) . . . والسر الفني في ذلك (أي : ظاهرة (التضمين) وتضخّم حجمها ، ثم : ظاهرة الإيقاع والصورة وضمور حجمها) . إنّ الإمام (ع) ـ كما كرّرنا ـ يمارس صياغة الخطبة أو الرسالة وَفْقاً للمناخ الاجتماعي من جانب ، ووَفْقاً لمتطلبات الفن من جانب آخر . . . فبالنسبة لتضخّم حجم (التضمين) يمكننا أن ننسب ذلك لطبيعة الرسالة التي وجهها معاوية إلى الحسين (ع) بحيث فرض مضمون الرسالة: أن يردَ الحسين(ع) عليها بما يناسب المضمون المتقدم، فكان لا بدّ من الركون إلى القرآن الكريم وحديث الرسول(ص): للردّ، . . . لذلك كانت (التضمينات) للقتل، وقطع الأيدي والأرجل ، والصلب (حيث وردت آية كريمة بمضمونها) متناسبة مع عمليات القتل والقطع والصلب ، إلاّ أنّ الإمام (ع) قد استخدمها (وهذا واحد من عناصر الفن) بنحو (مضاد) : لأنّ الآية الكريمة أوردت ذلك بالنسبة للكافرين ، في حين أنّ الإمام (ع) قد استثمرها ليوضح أنّ عملية القتل والقطع والصلب : قد مورست حيال المؤمنين ، وهذا من أهم خصائص الفن الذي يصوغ الحقائق من خلال (عنصر التضاد الفني) : حيث إنّ طبيعة الممارسة الاجتماعية فرضت مثل هذا المنحى الفني في عنصر (التضاد) . . . . وهذا فيما يتصل بعنصر (التضمين) . . .

أمّا ما يتّصل بعنصر (الصورة والإيقاع) فالملاحظ : ضمور هذين العنصرين

(٢٧) جمهرة الرسائل : ج ٢ ، ص ٦٣ ، ٦٤ .

(بعكس ما لحظناه في نماذج الخطب) . والسر في ذلك ، أنّ (الرسالة) شخصية لم توجّه إلاّ إلى شخص معين : فيما لا تستلزم تأجيجاً لعاطفة اجتماعية (مثل : الحثّ على المعارك) ، بقدر ما تستهدف توصيل الحقيقة بوضوح سافر ، وهو ما يتناسب مع اللغة المباشرة الخالية من الصورة والإيقاع إلاّ عند المتطلبات الضرورية ، . . . ولذلك لم يقدّم (ع) في هذه الرسالة إلاّ صورتين أو أكثر فرضتهما طبيعة الموقف ، منها : صورة (ما لو فهمته العصم نزلت من سقف الجبال) والعصم هي وعول الجبل ، وهذه الصورة (الفرضية) تعني : أنّ تيس الجبل لو فهم العهود التي أعطاها معاوية لعمرو بن الحمق بعدم قتله : لنزل من رأس الجبال . . . بمعنى : أنّ خطورة العهد الذي أعطاه معاوية : لو كان الوعل يفهمه لما فرط في ذلك ولنزل من مكانه في الجبل : إنكاراً لهذا النقض للعهد . . .

إذن : جاءت هذه (الصورة الفرضية) (الصورة الفرضية هي إحداث علاقة بين طرفين على نحو الافتراض والتقدير) أي على تقدير أنّ التيس يملك وعياً : لنزل من أعلى الجبل احتجاجاً على نقض العهد ـ جاءت هذه الصورة الفنية متناسبة مع طبيعة الخطورة التي ينطوي عليها نقض العهد ، . . . لكن ، ما عدا ذلك : لم يصغ الإمام (ع) صوراً أخرى لعدم استدعاء الموقف لمثل هذه الصور . . .

ومهما يكن ، فإنّ (الرسائل) عند الإمام (ع) طبعتها خصائص تتناسب مع فن الرسالة ومتطلباتها ، بمثل مالحظنا ذلك في (خطبه) التي طبعتها أيضاً خصائص تتناسب مع فن الخطبة بالنحو الذي لحظناه . . . والأمر نفسه فيما يتّصل بفن آخر عند الإمام (ع) ، ألا وهو فن :

الخواطـــــر

الخاطرة ـ كما كرّرنا ـ تجسّد إحساساً أو شعوراً بسيطاً مفرداً : تفرضه مواجهة لظاهرة من ظواهر الإنسان ، أو تفرضه (مقابلة) ، أو (مناظرة) أو غيرها من المناسبات . . . . من ذلك ، ما سبق أن أشرنا إليه من أنّ خطيب الخوارج (نافع بن الأزرق) سأل الإمام (ع) بأن يصف له الله تعالى فقال :

(مَن وضع دِينه على القياس ، لم يزل الدهر في الالتباس ، مائلاً إذا كبا عن المنهاج ظاعناً بالإعوجاج ، ضالاً عن السبيل قائلاً غير الجميل ، يا ابن الأزرق أصف

إلهي بما وصف به نفسه : لا يدرك بالحواس ولا يقاس بالناس ، قريب غير ملتصق وبعيد غير مستقصي ، يوحد ولا يبعض معروف بالآيات موصوف بالعلامات ، لا إله إلّا هو الكبير المتعال)[٢٨] .

الملاحَظ أنّ هذه الخاطرة قد اعتمدت الفواصل المقفّاة بنحو ملحوظ ـ مع أنّه (ع) في صدد العرض لظاهرة تتطلب المنطق الذي يحرص على التعريف والشرح . . . لكن كما أكّدنا ـ أنّ الإمام (ع) يصوغ خطبه ورسائله وخواطره وأحاديثه : وَفْق متطلبات السياق . . . وبما أنّ (السائل) خطيب معروف ـ والخطابة تقترن بالعناية (في أحد عناصرها) بالإيقاع (ومنه : السجع) حينئذٍ ، فإنّ الإمام (ع) راعى هذا الجانب فأجابه بهذه اللغة المقفاة التي يُعنىٰ بها هذا الخطيب السائل . . . لذلك نجد الإمام (ع) (في نص آخر يتحدث فيه عن (التوحيد) أيضاً ـ أي في نفس الموضوع السابق ـ نجده لا يُعنىٰ بالفواصل المقفاة (أي : السجع) إلّا عابراً ، . . . وهذا مثل قوله :

(لا تتداوله الأمور ، ولا تجري عليه الأحوال ، ولا تنزل عليه الأحداث ، ولا يقدر الواصفون كنه عظمته ، ولا يخطر على القلوب مبلغ جبروته ، لأنّه ليس له في لأشياء عديل ، ولا تدركه العلماء بألبابها . . .

هو في الأشياء كائن لا كينونة محظور بها عليه ، ومن الأشياء بائن لا بينونه غائب عنها . . . الخ . . .)[٢٩] .

إذن : ثمة ملاحظة جديرة بالنظر هي أنّه (ع) يحرص على مراعاة القيم الفنية حرصاً بالغ الشدة بحيث يصوغها وَفْق متطلبات السياق وليس وَفْق المعايير الفنية المطلقة : كما لحظنا ذلك في خطبه ورسائله وخواطره . . . ويمكننا ملاحظة ذلك ـ في سياق آخر ـ هو : مقابلته مع معاوية (ومعاوية يعي الكلام الفني : وقد سبق أن لحظنا اعترافه بأنّ الحسين والهاشميين بعامة هم معدن الفصاحة والبلاغة) ، حيث بادر معاوية إلى الحسين مخبراً بأنّه قتل حجراً وأصحابه وكُفّنوا وصُلّي عليهم) فأجابه (ع) :

(أمّا والله لو ولّينا مثلها من شيعتك ما كفّناهم ولا صلّينا عليهم ، وقد بلغني وقوعك بأبي حسن وقيامك به واعتراضك بني هاشم بالعيوب ، وأيمُ الله لقد أوترت غير

(٢٨) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٣١ .

(٢٩) تحف العقول : ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ .

قوسك ورميت غير غرضك ، ولقد أطعت أمرءً ما قُدِمَ إيمانه ولا حدث نفاقه وما نظر لك . . .)[٣٠] .

ففي هذا النص لا نجد حتى فقرة واحدة مقفاة (مع أنّ معاوية يعنى بالزخرف اللفظي) ، لكن بما أنّ الحسين (ع) يعي تماماً بأنّ (فن التعبير) لا ينحصر في قيم إيقاعية وصورية فحسب ، بل إنّ إصابة الهدف وَفق لغة استدلالية مفحمة ، مشفوعة بعنصر التقابل والتضاد ، موشّحة بالإشراق اللفظي : هي مسائل يعنى بها معاوية ، لذلك قابله بهذه العناصر ، وفي مقدمتها كلامه المفحم : (أمّا والله لو ولّينا مثلها من شيعتك ما كفّناهم ولا صلّينا عليهم . . .) فالمقابلة بين أصحابه (ع) وأصحاب معاوية ، ردّه بأنّه لو ظفر بجماعة معاوية لما كفّنهم وصلّى عليهم : ينطوي على السرّ الفني الذي بهر الرجل واسكته ، لأنّه كان يستهدف إيذاءه من جانب وإظهار كونه قد راعى بعض الجوانب الإنسانية في تكفينهم والصلاة عليهم من جانب آخر ، . . . . وحينئذٍ أجابه (ع) بكلام مسح عن معاوية صفته الإسلامية والإنسانية على حدّ سواء ، . . . وهذا هو الفن الذي يحقق فاعليته في إثارة النفوس .

ومالحظناه في الخواطر ، وفي الرسائل ، وفي الخطب : من مراعاة القيم الفنية (من خلال السياق الذي يفرض هذه الخصيصة الفنية أو تلك) : نلحظه في فن آخر هو :

المقالـــــة

المقال هو نصّ علمي ، إلاّ أنه يوشّح بشيء من لغة الفن ، وقد لحظنا مقالته (ع) عن (التوحيد) في حديثنا عن (الخواطر) المأثورة عنه ، حيث قابلنا بين خاطرة له عن القضاء والقدر (مقفاة) ومقال له عن التوحيد غير مقفى ، . . . وكذلك يمكننا تقديم نموذج آخر مثل قوله (ع) عن الجهاد :

(الجهاد على أربعة أوجه : فجهادان فرض ، وجهاد سنة لا يقام إلاّ مع فرض ، وجهاد سنة ، أمّا أحد الفرضين فجهاد الرجل نفسه عن معاصي الله وهو من أعظم الجهاد ، ومجاهدة الذين يلونكم من الكفار فرض . . . . الخ)[٣١] .

(٣٠) المجالس السنية : مج ١ ، ص ٢٩ .

(٣١) تحف العقول : ص ٢٤٧ .

إنّ هذا النموذج يمضي وَفْق لغة « علمية خالصة » لا إيقاع ولا صور ولا عناصر أخرى يرتكن إليها ، وذلك بسبب (السياق) الذي فرض مثل هذه اللغة ، لذلك اعتمد التقسيم المنطقي فحسب ، في حين وشّح المقال الأسبق (وهو عن التوحيد) بشيء عابر من الإيقاع والصور كما أشرنا في حينه ، وهذا مثل : (يوجد المفقود ، ويفقد الموجود) (قربه : كرامته ، وبُعده : إهانته)الخ . . .

وإذا كان (المقال) لا يتطلب بطبيعته توشيحاً كبيراً بعناصر الصورة والإيقاع ، ولا بعناصر وجدانية ، فإنّه على الضد تماماً من فن آخر يتطلب العنصر الصوري والإيقاعي والوجداني ، حيث راعى الإمام (ع) هذه الجوانب الفنية (تبعاً لما قلناه من أنّه (ع) يصوغ التعبير الفني وَفْق سياقاته) ألاَ وهو فن :

الأدعيـــــة

الدعاء كما نعرف جميعاً ـ محاورة مع الله تعالى حيث يتجه العبد إلى مصدر الإشباع الوحيد للإنسان في شتى حاجاته دنيوياً وأخروياً ، لذلك لا يمكن أن نتصور إمكانية أية فاعلية غير الدعاء بمقدورها أن تحقق التوازن الداخلي للإنسان : ما دام التوازن يتوقف على حجم الإشباع الذي يتحقق للشخص (مع ملاحظة أنّ الإشباع يتم على مستويات عقلية ونفسية وجسمية) وما دام الله تعالى هو مصدر الفيض للكون حينئذٍ فإنّ (الحاجات العقلية) ـ وهي التقدير أو التثمين الموضوعي الصرف ـ تظل في مقدمة المواد التي ترفد الدعاء ، بصفة أنّ الله تعالى يتسم بسمات القدرة والإبداع والهيمنة المطلقة ، ثم بسمات الخير المطلق : وهذه وحدها كافية في تثمين الإنسان وتقديره الموضوعي لسمات الله تعالى . . . لذلك فإنّ النُخبة البشرية المصطفاة يتحقق إشباعها في صعيد الحاجة العقلية (وهي : أنّها تعبد الله تعالى لا من أجل الثواب أو اجتناب العقاب بل من أجل أنّه تعالى أهل للعبادة ، بخلاف البشر العاديين فيما يتحقق إشباعهم من خلال الحاجات النفسية والجسمية دنيوياً وأخروياً . . .

وأيّاً كان ، فإنّ الإمام (ع) حينما يصوغ الدعاء فلا بد أن يصوغه ـ من جانب ـ وَفْق وعيه العبادي الذي يتمحض للحاجات العقلية ، ولا بد ـ من جانب آخر ـ أن يصوغه من أجل الآخرين : حتى يمارسوا هذه الفاعلية وَفْقاً لمستوياتهم التي تبحث عن إشباع الحاجات النفسية والجسمية أيضاً . . .

لقد أثر عن الإمام الحسين (ع) أكثر من نص في حقل الدعاء ، إلّا أنّ هنـاك دعاء معروفاً كان يتلوه يوم (عرفة) ، حيث تميّز هذا الدعاء بـطوله من جـانب ، وبكونـه قد احتشد بعناصر إيقاعية وصورية ولفظية مدهشة من جـانب ثان ، ولأنّـه تضمن دلالات متنوعة ملفتة للنظر من جانب ثالث ، وإليك نموذجاً منه :

(الحمد لله الذي ليس لقضائه دافع ،
ولا لعطائه مانع ،
ولا لصنعه صنع صانع ،
وهو الجواد الواسع ،
فطر أجناس البدائع ،
وأتقن بحكمته الصنائع ،
لا تُخفى عليه الطلائع .
ولا تضيع عنده الودائع ،
جازیٰ كلّ صانـــع ،
ورائش كل قانـــع ،
وراحم كل ضارع ،
مُنزل المنافـع ،
والكِتاب الجامـــع ،
بالنور السـاطع ،
وهو للدعوات سامع ،
وللكربات دافع ،
وللدرجات رافـع ،
وللجبابرة قامع ،(٣٢)

هذا هو القسم الأول من الدعاء ، . . . وقـد تميز بخصيصـة فكريـة هي الإشادة الإجمالية بالله تعالى ، مشفوعة بخصيصة فنية هي خضوع العبارات جميعاً لقافية موحّـدة

(٣٢) البحارج ٩٥ ، ص ٢١٦ .

تُشبِه مقطوعة شعرية موحّدة القافية . لذلك ما أن انتقل إلى موضوع آخر حتى تغيّر (القرار) الذي تنتهي إليه العبارة :

(فلا إله غيره ، ولا شيء يعدله ، وليس كمثله شيء الخ . . .) . ثم انتقل إلى موضوع ثالث يتصل بخلق الإنسان :

(. . . خلقتني من التراب ، ثم اسكنتني الأصلاب . . . ظاعناً من صلب إلى رحم ، في تقادم من الأيام الماضية . . . واسكنتني في ظلمات ثلاث بين لحم ودم وجلد . . ثم أخرجتني للذي سبق لي من الهدى إلى الدنيا تاماً سوياً ، وحفظتني في المهد طفلاً صبيّاً ، ورزقتني من الغذاء لنا مريّاً ، وعطفت عليّ قلوب الحواضن ، وكفلتني الأمّهات الرواحم . . . حتى إذا استهللت ناطقاً بالكلام ، وأتممت علي سوابغ الأنعام . . . حتى إذا اكتملت فطرتي ، واعتدلت مَرَّتِي : أوجبت عليّ حجّتك بأن ألهمتني معرفتك . . .) .

لنلاحظ هنا أنّ الإمام (ع) تسلسل في عرض عملية الخلق حتى انتهى بها إلى وظيفة الإنسان الرئيسة في الحياة (وهي : خلافة الإنسان في الأرض) ، . . .

بعد ذلك ينتقل النص إلى عرض المعطيات التركيبية للإنسان بعامة :

(وأنا أشهد يا إلهي بحقيقة إيماني . . . وعلائق مجاري نور بصري ، وأسارير صفحة جبيني ، وخرق مسارب نفسي . . . وما ضمّتْ وأطبقَتْ عليه شفتاي ، وحركات لفظ لساني ، ومغرز حنك فمي وفكّي ، ومنابت أضراسي ، ومساغ مطعمي ومشربي . .) .

لنلاحظ أيضاً كيف أنّ النص : قدّم عرضاً (وصفياً) لجهاز الفم بكل تفصيلاته ، وكذلك سائر الأجهزة . . . ثم ختمه بالحمد على هذه المعطيات ومطلق الإبداع الكوني الذي طرحه في مقدّمة الدعاء .

بعد ذلك : اتّجه إلى القسم الآخر من الدعاء (بعد أن أنهى الرحلة عند محطة توقّف خاصة) فقال :

(اللّهم اجعلني أخشاك كأنّي أراك ، واسعدني بتقواك ، ولا تشقني بمعصيتك ، وخزلي في قضائك ، وبارك لي في قدرك . . . الخ) لا نغفل أنّ الدعاء بدأ بقوله (ع) : (الحمد لله الذي ليس لقضائه دافع) وها هو الآن يربط بين قِسمَي الدعاء الأول

والثاني : مركّزاً على مفهوم القضاء والقدر ، مستخلصاً منه : السلوك العبادي القائل : (حتى لا أحب تعجيل ما أخّرت ولا تأخير ما عجّلت) بصفة أنّ (الحاجات البشرية) هي المحرّك الأساس للسلوك ، وحينئذٍ حينما يشدد الإمام (ع) في هذه الظاهرة ويؤكّد الرضا بقضاء الله وقدره (من حيث عدم تعجيل ما أخّر ، وعدم تأخير ما عجّل) ، يكون بهذا التشدد قد بلور مفهوم الحاجات البشرية وضرورة تدريب الإنسان على تأجيل شهواته والرضا بقضاء الله تعالى وقدره . . خلال ذلك يطرح الدعاء مفهومات عبادية تتناول شتّى سلوك الإنسان وصلة ذلك بمهمته العبادية . . .

وما يعنينا من ذلك كلّه ، هو : السمات الفنية التي احتشد بها هذا الدعاء ، ومنها : ما لحظناه من البناء الهندسي لقسمي الدعاء ، ثم لكل قسم منهما ، وارتباطه « إيقاعياً » بالدلالات المتنوعة فيه . . .

وإذا تركنا العنصر (الإيقاعي) واتّجهنا إلى (العنصر اللفظي) وجدنا سمات متنوعة تطبع هذا الدعاء ، ومنه : عنصر (التكرار) و(التتابع) ، و (التقسيم) بين العبارات ، من نحو :

(أنت الذي مننت ، أنت الذي أنعمت ، أنت الذي أحسنت ، أنت الذي أجملت ، أنت الذي أفضلت ، أنت الذي أكملت ، أنت الذي رزقت ، أنت الذي وفّقت ، أنت الذي أعطيت ، أنت الذي أفنيت ، أنت الذي آويت ، أنت الذي كفيت ، أنت الذي هديت ، أنت الذي عصمت ، أنت الذي سترت ، أنت الذي غفرت ، أنت الذي مكّنت ، أنت الذي أعززت ، أنت الذي عضدت ، أنت الذي أيّدت ، أنت الذي نصرت ، أنت الذي شفيت ، أنت الذي عافيت ، أنت الذي أكرمت ، تباركت وتعاليت ، . . .

ليس هذا فحسب ، بل إنّ عناصر (التكرار) و(التتابع) و (التقسم) : يوازنها عنصر فني آخر هو (التقابل) بين (الله تعالى) ـ أنت ـ وبين العبد ـ أنا ـ من حيث معطيات (الله) وقصور (العبد) ، معطيات (أنت) وقصور (أنا) ، فلنستمع :

(أنا الذي أسأت ، أنا الذي أخطأت ، أنا الذي هممت ، أنا الذي جهلت ، أنا الذي غفلت ، أنا الذي سهوت ، أنا الذي اعتمدت ، أنا الذي تعمدت ، أنا الذي أخلفت ، أنا الذي نكثت ، أنا الذي أقررت ، الخ . . .

ويلاحَظ أنّ (العنصر الصوري) قد اختفى من هذا النص ، مقابل العنصرين اللفظي والإيقاعي ، . . . والسرّ في ذلك ـ كما نحتمل فنياً : بخاصة أنّنا لحظنا الإمام الحسين (ع) لا يستخدم أي عنصر فني إلاّ في سياق خاص ، . . . السرّ في ذلك هو : أنّ الموقف (في عرفة) ـ وهو منبّه وجداني يقترن بالخشوع والبكاء ونحوهما ـ يتطلب (عرض) المشاعر بنحو مكشوف ، واضح ، ولكنه عميق : لذلك فإنّ الاستعارة أو التمثيل أو الرمز ونحوها تتطلب نوعاً من التأمُّل الذي يصرف الشخص من تصعيده الروحي ، . . . لذلك عوّضه (ع) ـ كما نحتمل ـ بعناصر (لفظية) مثل : التكرار ، التتابع ، التقسيم ، التقابل ، التماثل ، التضاد الخ مقروناً بعناصر (إيقاعية) تساهم في التصعيد الروحي : حيث لا يكلِّف « الإيقاع » أدنى تأمُّل بقدر ما يساهم ـ كما قلنا ـ في تصعيد العواطف التي تتطلبها أمثلة هذه السياقات التي تتمحض في التوجه إلى الله تعالى . . .

إذن : للمرة الجديدة نكرّر أنّ الإمام الحسين (ع) في أدعيته ، خواطره ، مقالاته ، رسائله ، خطبه : قد اختط منحى فنياً خاصاً هو : إخضاع العناصر الفنية (لفظياً ، إيقاعياً ، صورياً ،) إلى متطلبات الموقف بالنحو الذي لحظناه في النماذج المتقدمة ، . . . وهو أمر نلحظه أيضاً في فن آخر ، نختم به كلامنا عن أدب الإمام الحسين (ع) ، وهو :

الحديث الفني

الحديث الفني ـ كما لحظنا ـ هو : توصيات عامة قد ترِدُ (مستقلة) ، وقد ترِدُ ضمن (خطبة) أو (رسالة) أو (خاطرة) الخ ، . . . وتوشّح ـ عادة ـ بصورة أو إيقاع (قافية ، تجانس ، توازن) الخ . . .

وإليك نموذجاً منها ، مما ورد بعضها مستقلاً ، والآخر : ضمن الرسائل والمقابلات والخطب الخ . . .

(إنّ المؤمن : من اتّخذ الله : عصمته ، وقوله : مرآته ، فمرة ينظر في نعت المؤمنين ، وتارة ينظر في وصف المتجبّرين ، فهو منه في لطائف ، ومن نفسه في تعارف ، ومن

فطنته في يقين ، ومن قدسه : على تمكين)[٣٣] .

(الناس : عبيد الدنيا ، والدِين : لعق على ألسنتهم ، يحوطونـه ما درّت معـايشهم ، فإذا محصوا بالبلاء : قلّ الديّانون)[٣٤] .

ـ (الحلم : زينة ، الوفـاء : مروءة ، والصلة : نعمـة ، والاستكبار : صلف ، والعجلة : سفه ، والسفه : ضعف ، والغلو : ورطة ، ومخالطة أهل الدناءة : شر ، ومجالسة أهل الفسق : ريبة)[٣٥] .

(لو رأيتم المعروف رجلاً : رأيتموه حسناً يسرّ الناظـرين ، ولو رأيتم اللؤم : رأيتمـوه سمجاً مشوّهاً تنفر منه القلوب وتغضّ دونه الأبصار)[٣٦] .

(الأصول على مغارسها : بفروعها تسمو ، فمن تعجّل لأخيـه خيراً : وجـده إذا قدم عليه غداً)[٣٧] . . .

هذه الأحاديث ـ كما هو ملاحظ ـ تنطوي على عناصر (صورية) : من (تمثيـل) و (تشبيه) و (استعارة) و (فـرضية) و (رمـز) و (استدلال) . . . الـخ . . . ، كما تتضمن عناصر (إيقاعية) . . . فالنموذج الأوّل ـ على سبيـل المثال ـ يتضمن (تمثيـلاً) هـو (من اتّخذ الله : عصمتـه ، وقولـه : مرآتـه . . .) ، ويتضمن (إيقـاعـاً) هـو : (عصمتـه ، مرآتـه) (لطائف ، تعـارف) (يقين ، تمكـين) ، . . . والنمـوذج الثـاني يتضمن : (تشبيهـاً) ، والنمـوذج الثـالث يتضمن (استعـارة) (محّصــوا بـالبــلاء) و (رمزاً) (قلّ الديّانون) ، والنموذج الأخير يتضمن : رمزاً واستدلالاً (الأصول على مغارسها . . .) (فمن تعجّل . . .) . . .

ويلاحَظ : أيضاً أنّ غالبية هذه الصور ذات طـابع (تـركيبي) أو (استمراري

(٣٣) تحف العقول : ص ٢٥٢ ، ٢٥٣ .

(٣٤) نفس المصدر : ص ٢٤٦ ، ٢٥٠ .

(٣٥) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٢٨ .

(٣٦) نفس المصدر : ص ٢٧ .

(٣٧) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٢٧ .

أي تتكوّن من صور جزئية تتساند فيما بينها لتؤلّف صورة (كلية) . . . ويلاحظ أيضاً (وهذا ما نعتزم التأكيد عليه) أنّ صياغة الصورة : تخضع لسياقات خاصة تفرض هذا النمط أو ذاك : كما لحظنا ذلك في بعض الصور التي وردت في رسائله وخطبه (ع) . . . ومنها ، مثلاً : الصورة (الفرضية) التي تقول :

(لو رأيتم المعروف رجلاً : رأيتموه حسناً يسرّ الناظرين ، ولو رأيتم اللؤم : رأيتموه سمجاً مشوّهاً تنفر منه القلوب وتغضّ دونه الأبصار) . . . فالمعروف أو ما يقابله من اللؤم هو حصيلة السلوك الاجتماعي الذي تطالب التوصيات الإسلامية بممارسته ، لأنّه تجسيد لمخالفة النفس ، وتجسيد للإيثار أي التوجّه نحو الآخرين . . . ومن الواضح (أنّ سحق الذات) و (التوجّه إلى الآخرين) هو : الدعامة التي يقوم عليها السلوك العبادي والسلوك السوي بعامة ، . . . لذلك : عندما يفترضه الإمام (أي : المعروف) رجلاً حسناً يسرّ الناظرين ، إنّما يكون بذلك قد استقى من (الواقع) ما هو لصيق به وهو (الافتراض) وليس التشبيه أو الاستعارة أو الرمز : لأنّ هذه جميعاً لا تطابق الواقع بتفصيلاته ، بعكس الصورة (الفرضية) التي تقول : إذا (قُدِّر) أو إذا (افترضنا) بإمكانية أن يكون (المعروف) رجلاً : لكان حسناً . . . وهذا هو قمة (الواقعية) التي تعتمد ما هو مطابق لها ، وهو محور (الافتراض) ، وإلاّ لو استخدم (الاستعارة) أو التمثيل أو سواهما : لما كانت مطابقة للواقع بحرفيته وذلك لعدم إمكانية أن يتحوّل (المعروف) إلى رجل في أيّة حالة من الحالات ، ولكن إذا (افترضنا) ذلك مجرد افتراض : كانت الصورة ـ حينئذٍ ـ واقعية ، . . . وهذا ما لحظناه عند الإمام الحسين (ع) في جميع النماذج التي استشهدنا بها سواء أكانت : خطباً أو رسائل أو مقالات ، أو خواطر ، أو أدعية ، أو أحاديث ، حيث يستخدم (ع) العنصر الفني (من تشبيه واستعارة ورمز تضمين واستدلال ، وفرضية الخ) أو (من عناصر إيقاعية) أو (عناصر لفظية) : يستخدم أولئك جميعاً من خلال مجانستها للسياق الموضوعي الذي يطرحه في هذا النص أو ذاك ، وهي سمة ملحوظة لا بد من تسجيلها في النتاج الذي صدر عن الإمام الحسين (ع) ، بالنحو الذي لحظناه .

« الأدب العـــــام »

الملاحَظ أنّ الأدب العـام من (٤٠ ـ ٦١) ـ وهـي مـدة إمـامـة الحسنـين عليهما السلام ، ظلّ أدباً اجتماعياً يحوم على الأحداث السياسية بخاصة ، بحيث يمكن القول بأنّـه امتداد لعصر النبي (ص) وعصر علي (ع) من حيث اهتماماته الاجتماعية ، ومن حيث عدم سماحه لنشاط الأدب العابث (أدب الخمر والجنس واللهو) بالرغم من أنّ نهاية هذا العصر شهدت (في صعيد الممارسات الشخصية) بروز السلوك اللهوي : بخاصة عند يزيد ومشايعيه ، بل وحتى بعض النماذج الشعرية التي استثمرت خلاعة السلطة السياسية للأمويين ، فاجترأت في الدخول إلى ميدان الشعر الخمري والجنسي واللهوي : بعد أن كانت الظروف الاجتماعية لا تسمح لأحد باختراق المبادىء الإسلامية التي فرضت فاعليتها على الرأي العام ، لذلك لا يكاد يجد مؤرّخ الأدب أثراً أدبياً لَهوياً ذا بال ، بقدر ما يواجه أدباً سياسياً يفرض فاعليّةً في هذه الفترة التي نؤرّخ لها وهذا ما يقتادنا إلى أن نعرض لهذا الأدب الاجتماعي في شتّى أشكاله : من الخطب والرسائل والخواطر والمناظرات والشعر وما إليها . . . لكن ، قبل أن نعرض لهذه الأشكال الفنية ، ينبغي أن نعرض لأدب الأحداث الاجتماعية ذاتها ، بصفتها (أي : الأحداث السياسية بخاصة) هي التي تركت آثارها على فن الخطب والرسائل والشعر الخ . . . لذلك يَنبغي أن نشطر هذا الأدب إلى قسمين ، ونتحدث فيهما عن (الأدب والأحداث الاجتماعية) ، ثم عن الأدب من حيث خصائصه الفنية ونبدأ بالحديث عن :

الأدب والأحداث الاجتماعية

لقد واكب الأدب في هذه الفترة غالبية الأحداث السياسية التي شهدها العصر ، بدأ من بيعة الإمام الحسن (ع) ، ثم مهادنته مع معاوية ، ثم شهادته (ع) ، . . . مروراً بالصراعات السياسية التي واكبت السلطة الزمنية لمعاوية حيث كان التوتّر بينه وبين كبار الشخصيات الاجتماعية على أشدّه بنحو استتلىٰ ميلاد أدب (الرسائل السياسية ذات الطابع الصراعي) كما سنعرض لذلك لاحِقاً ، فضلاً عمّا واكب الصراع الفكري : وقائع عسكرية مثل المعركة بين الإمام الحسن (ع) وبين جماعة معاوية قبل الهدنة ، ومثل معركة حجر بن عدي واستشهاده . . . الخ ، ثم : انتهاء بمعركة الطفّ (في زمن يزيد) ، واستشهاد الحسين (ع) . . . كل أولئك : واكبه نشاط أدبي ضخم ، أتيح له أن يسجل هذه المواقف والأحداث بنحو يتطلب الوقوف عندها ولو عابراً .

* * *

فيما يتصل بإمامة الحسن (ع) ومعركته مع معاوية ، سبق أن عرضنا جانباً من ذلك عند حديثنا عن أدب الإمام الحسن (ع) ذاته ، كما يمكننا ملاحظة ذلك وانعكاسه على الأدب العام في نصوص لقيس بن سعد وعبد الله بن عباس وعدي بن حاتم وسواهم ممن ساهم في صياغة الخطب والرسائل التي تتحدث عن بيعته (ع) والحثّ على الجهاد ، نكتفي منها بخطبة لعدي بن حاتم (حيث تدخل هذه الخطبة فيما أسميناه بـ « أدب المشاورة العسكرية » جاء فيها مخاطبته للإمام (ع) عندما حثّ القوم على الجهاد :

(أصاب الله بك المراشد ، وجنّبك المكاره ، ووفّقك لما تحمد : وروده وصدوره ، قد سمعنا مقالتك ، وانتهينا إلى أمرك ، وسمعنا لك ، وأطعناك فيما قلت ورأيت ، وهذا وجهي إلى معسكري . . .)[٣٨] .

وجاء في مقدمتها التي أنكر فيها سكوت الجمهور :

(سبحان الله ، ما أقبح هذا المقام ، لا تجيبون إمامكم وابن بنت نبيكم : أين

---

(٣٨) جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ٩ ، ١٠ .

خطباء مصر الذين ألسنتهم كالمخاريق في الدَّعة ، فإذا جد الجدّ : فروّاغُون كالثعالب ألا تخافون مقت الله ، ولا عيبها وعارها) .

فنيـــاً

نجد في هذه الخطبة عنصراً صورياً (مثـل : الاستعارة والتشبيـه) ونجد عنصراً (عاطفياً) يتناسب مع الموقف العسكري الذي يتطلب تصعيداً عاطفيـاً : بخاصـة عند مـلاحظتـه سكوت الجمهـور ، حيث وشّح العنصر العـاطفي بصـور فنيـة كـالتشبيهـين التاليين : (ألسنتهم : كالمخاريق في الدَّعة) (فـإذا جدّ الجـدّ فروّاغُـون كالثعـالب) ، فقد شبّه ألسنتهم بالسيف : ولكن في السلم لا في الحرب ، وشبههم بروغان الثعلب في حـالة الجـد ، حيث يظل مثـل هذا التشبيـه متنـاسبـاً تمـامـاً مـع طبيعـة المـوقف : لأنّ مبايعته (ع) تعني : ضرورة جهاد سلطان الشام ، بيد أنّ السكوت أو التحفّظ يتنـافىٰ مع الحقيقة المشار إليها .

ونتيجـة لأمثلة هذا السكـوت تتم الهدنـة (بعد تخـاذل الجمهـور) . . . وتُـطوىٰ السنون ، . . . ويستشهد الإمام (ع) ، . . . فيتقدّم إلى رثائه ـ بـطبيعة الحـال ـ أكثر من خطيب وشاعر ، . . . منهم ـ على سبيل المثال ـ أخوه محمد بن الحنفية : في نصّ نثري :

(رحمك الله أبا محمد : فلئن عزّت حياتك لقد هدت وفاتك ، ولنعم الروح روح تضمنه بدنك ، ولنعم الجسد : جسـد تضمنه كفنـك ، ولنعم الكفن : كفن تضـمنه لحدك ، وكيف لا تكون كـذلك وأنت سليـل الهُدى وخـامس أصحاب أهـل الكساء ، وخلف أهـل التقوى ، وجـدّك النبي المصطفى ، وأبـوك علي المـرتضى ، وأمّك فـاطمة الزهراء ، وعمّك جعفر الطيّار في جنة المأوىٰ ، وغذّتك أكفّ الحق . . . الخ)[٣٩] .

واضح ، أنّ هذا (الرثاء) يجسّد نمطاً (واقعياً) يتناسب مع واقع الإمام (ع) فيما لا يُوشَّح بكذب عاطفي ، ولا تـزويق لفظي : بقـدر ما يـوشّح ـ من جـانب ـ بعبارات (تضمينيـة) لما هـو (واقع) مثـل صلتـه (ع) بسـلالـة الهـدى ، أصحـاب الكسـاء ،

---

(٣٩) نفس المصدر : ص ٣١ ، ٣٢ .

المصطفى ، المرتضى ، الزهراء ، ثم : الطيار في الجنة الخ ، وبقدر ما يوشّح - من جانب آخر - بعبارات إيقاعية ولفظية ذات إثارة فنية مثل (التكرار ، التتابع ، التفريع) حيث فرّع الروح على البدن ، والبدن على الجسد ، والجسد على الكفن ، والكفن على اللحد (روح : تضمنه بدنك ، جسد تضمنه كفنك ، كفن تضمنه لحدك) فالتكرار والتفريع والتتابع للعبارات : تأخذ شكلاً فنياً له إثارته دون أدنى شك .

وفي ميدان الشعر ، تقدّم إلى رثائه : الشاعر سليمان بن قتة :

يا كذب الله من نعىٰ حسناً ... ليس لتكذيب نعيه ثمن
كنت خليلي وكنت خالصتي ... لكل حي من أهله سكن
أجول في الدار لا أراك وفي الـ ... دار أناسي جوارهم غبن
بدلتهم منك ليت أنّهم ... أضحوا وبيني وبينهم عدن(٤٠)

واضح ، أنّ هذه الأبيات تحتشد بعنصر (الصدق العاطفي) و(العبارة المشرقة) و (المحكمة) و (الإيقاع الداخلي) الذي تتجانس فيه أصوات العبارة مع دلالاتها ذات الطابع المغرق في الحزن من نحو (أجول في الدار ، لا أراك) (كنت خليلي وكنت خالصتي) (لكل حي من أهله سكن) . . . الخ . . .

* * *

ومن الأحداث الخطيرة التي واجهها هذا العصر ، وظفرت باهتمام المؤرخين قضية استشهاد حجر بن عديّ : حيث تُعدّ هذه الشخصية من أنظف الشخصيات الإسلامية التي لم يستطع أحد أن ينال منها ومن تقواها ، لذلك أنكرت أصحاب الإتّجاهات الفكرية المتباينة : على معاوية قتله لحجر ، حتى أنّ عائشة - على سبيل المثال - أنكرت ذلك كل الإنكار ، وأرسلت رسولاً إلى معاوية في هذا الصدد ، كما أنّها حينما قابلته ذات يوم : أنكرت عليه ذلك أيضاً ، . . . وقد روى عنها قولها أيضاً (لولا إنّا لم نغير شيئاً إلّا صارت بنا الأمور لغيرنا قتل حجر ، أمّا والله إن كان ما علمت لمسلماً حجاجاً معتمرا) .

---

(٤٠) مقاتل الطالبيين لأبي الفرج الأصفهاني : ط النجف ، ص ٥٠ .

وقال الحسن البصري ـ وهو خطيب ومتكلم وأديب المعتزلة ـ في هذا الصدد :

(أربع خصال كنّ في معاوية ، لو لم تكن فيه إلاّ واحدة لكانت موبقة : انتزاؤه على هذه الأمّة بالسيف حتى أخذ الأمر من غير مشورة ومنهم بقايا الصحابة وذوو الفَضلةِ ، واستخلافه بعده ابنه سكيراً خمّيراً يلبس الحرير ويضرب الطنابير ، وادّعاؤه زياداً وقد قال رسول الله (ص) : الولد للفراش وللعاهر الحجر ، وقتله حجراً وأصحاب حجر ، فيا ويلاً له من حجر . . . [٤١] .

إنّ معاوية نفسه لما حضرته الوفاة أخذ يقول (يومي منك يا حجر طويل)[٤٢] . . والآن حيال هذه الاجماعات على نظافة حجر ـ بما فيها إقرار القاتل ، نتوقع أن يحدث قتله دوياً في المجتمع الإسلامي دون أدنى شك ، كما أنّ ملابسات المعارك التي خاضها لا بد أن تقترن بنشاط أدبي يسجّل ذلك كلّه .

لقد استدعى إلقاء القبض عليه نشوب معركة بين أنصاره وبين السلطة ، فيما اقترن ذلك بتدخل (الشعر ـ وهو الرجز) : حسب التقليد العسكري الذي خبَرتْه هذه المجتمعات في جعل الرجز عنصراً مساهماً لتصعيد المعارك ، فقد ورد على لسان أحد أصحاب حجر :

ما قوم حجر دافعوا وصاولوا   وعن أخيكم ساعة فقاتلوا . . . الخ ،[٤٣]

كما اقترن استشهاده برثاء أكثر من شاعر ، ومنهم : هند بنت زيد الأنصارية :

ترفّع أيّها القمر المنير   تبصّر هل ترى حجراً يسير

. . . .

ألا يا حجر ، حجر بن عدي   تَلقتْكَ السلامة والسرور

. . . .

فإن يُهلَك ، فكل زعيم قوم   من الدنيا إلى هلك يصير[٤٤]

---

(٤١) المجالس السنية : مج ٢ ، ج ٣ : ص ٨٢ .

(٤٢) الكامل في التاريخ : ج ٣ ، ص ٤٨٨ .

(٤٣) تاريخ الطبري : ج ٤ ، ص ١٩٣ .

(٤٤) نفس المصدر : ص ٢٠٩ .

ومنهم : عبد الله بن خليفة الطائي ، حيث يستحضر ذكراه في قصيدة عامة ، استدعى سياقها هذا الاستحضار لذكرى حجر :

ولا قى بها حجراً من الله رحمة فقد كان أرضى الله حجراً وأعذرا
ولا زال تهطال ملت وديمة على قبر حجر أو ينادى فيحشرا[٤٥]

واضح ، أنّ أمثلة هذه النصوص ، تتراوح بين مستويات الجودة الفنية بين الارتفاع والوسط ، إلاّ أنّها تتميز بإشراق العبارة ، ونعومتها ، وبالصدق العاطفي ، وبالانسيابية التي تتجانس مع حرارة البُعد العاطفي الملحوظ فيها ، وبالصور الاستدلالية والاستعارية التي تتناسب أيضاً مع البُعد المشار إليه .

* * *

ولعلّ أهم حادثة تأريخية شهدتها أخريات هذا العصر الذي نؤرخ له هي : معركة (الطفّ) التي اقترنت بأضخم نتاج أدبي عرفته عصور التأريخ مطلقاً قديمها وحديثها ، حيث لم تظفر أية حادثة في التاريخ بما ظفرت به حادثة الطفّ من نتاج ضخم لا يزال ممتداً لحياتنا المعاصرة التي طفَح فيها أدب الطف في مختلف ميادين النشاط الفكري والأدبي : من خطابة ، وشعر ، ومسرح ، ورواية وقصة ، ومقالة ، وخاطرة ، وبحث ، وتأليف ، وترجمة ،و. . . والخ . . . لكن ، ما يعنينا من هذه الحادثة : انعكاساتها على الفترة التي نؤرّخ لها ، وهي انعكاسات تتجسّد في نشاط نثري وشعري على شتّى مستوياتها ، فيما نبدأ بالحديث أولاً عن :

النثر وأدب الطَفّ

لقد ساهم النثر في رصد حادثة الطَفّ من خلال الخطب والرسائل وسواهما ، سواء أكان ذلك قبل حدوث المعركة (أي : مقدماتها التي استتلت كتابة الرسائل أو استدعت إنشاء الخطب) أو كان خلال المعركة ذاتها ، أو كانت بعد انتهاء المعركة . . .

---

(٤٥) نفسه : ص ٢١٠ .

من حيث الرسائل

نجد أنّ الإمام الحسين (ع) وأصحابه وأهل العراق ، تبادلوا مختلف الرسائل في التمهيد لدخول المعركة ، . . . لكن ما يعنينا منها هو (فن الرسالة) من جانب ، وكونها وليدة ظروف اجتماعية فرضت صياغتها وإنماءها (أي الرسائل) فنياً وفكرياً ، من جانب آخر . . . وإليك نموذجاً من أدب الرسائل كتبها زيد بن مسعود البصري إلى الإمام الحسين (ع) ، جواباً على رسالة بعثها إليه لنصرته :

(إنّ الله لم يخل الأرض من عامل عليها بخير أو دليل على سبيل نجاة وأنتم حجة الله على خلقه ووديعته في أرضه ، تفرّعتم من زيتونة أحمدية هو أصلها وأنتم فروعها ، فأقدم سعد بأسعد طائر ، فقد ذُلِّلَ لك أعناق بني تميم وتركتهم أشدّ تتابعاً في طاعتك من الإبل الظماء لورود الماء يوم خمسها ، وقد ذللت لك رقاب بني سعد وغسلت درن صدورها بماء سحابة مزن حين استهل برقها فلمع)[٤٦] .

فنيـــاً

تظل هذه (الرسالة) نموذجاً للصياغة الأدبية التي تحتشدِ ـ في المقام الأول ـ بالعنصر الصوري ، فالزيتونة وأصلها وفرعها ، وتشبيه الطاعة بأشدّ تتابعاً من الإبل الظماء لورود الماء ، وغسل درن الصدر بماء السحابة التي استهلّ برقها ، فلمع . . . كل أولئك تمثّل عنصر (صورياً مكثّفاً) يكشف عن أنّ (الرسالة) ليست مجرد تعبير بل هي فن يخضع لقواعد أدبية لها أهميتها في تعميق الدلالة التي يستهدف الكاتب توصيلها إلى الآخرين . . .

وأمّا الخطبـــة

فقد أسهمت بنحو ملحوظ حتى أنّها أفرزت أدباً متميزاً لا بدّ للمؤرّخ أن يعرض لقيمته الكمية : فكرياً وفنياً . . .

---

(٤٦) المجالس السنية : مج ١ ، ج ١ ، ص ٥٢ .

لقد ساهمت الخطبة قبل المعركة وخلالها وبعدها ، لقد ساهم الحسين (ع) نفسه (كما لحظنا) في صياغة خطب كثيرة استدعتها المعركة قبل الدخول فيها وبعدها ، كما أنّ أصحابه (ع) من أمثال أخيه العباس ، والحر الرياحي ، وزهير بن القين ، ومسلم بن عوسجة ، وبُرير بن خضير ، وسعيد بن عبد الله الحنفي ، وسواهم قد صاغوا خطباً مثيرة خلال ذلك : سواء أكان ذلك في نطاق (أدب المشاورة العسكرية) حيث خطب كل منهم بما يدعم الحسين (ع) بنحو مُلفت للنظر من نحو قول أحدهم : (لوددت أنّي قتلت ثم نشرت ألف مرة ، وأنّ الله تعالى يدفع بذلك القتل عن نفسك) وقول آخر (والله لو علمت أنّي أُقتَل فيك ، ثم أحيا ، ثم أُحرق حيّاً ، ثم أُذرىٰ : يُفعَل بي ذلك سبعين مرة ما فارقتك)[٤٧] . . . كما خطبوا خلال المعارك : من حيث التحريض على القتال ومن حيث توجيه النصح إلى العدو ، ومن حيث المناظرات مع العدو . . . الخ . . .

لكن مما ينبغي أن نقف عنده هو : مساهمة (الخطبة) بعد المعركة : نظراً لاستتلاء المعركة نتائج خطيرة تسببت في ردود فعل منعكسة على عائلة الحسين (ع) من جانب ، وعلى مطلق الجمهور الذي أدرك سريعاً فداحة الجريمة التي اقترنت بخذلانهم وبسكوتهم : من جانب آخر . . . والأهم من ذلك ، أنّ خطب ما بعد المعركة قد اقترنت بالعنصر النسائي : بصفة أنّهنّ تعرضْنَ للسبي ، حيث استتلى ذلك أن يتّجهنَ إلى صياغة الخطب التي فرضتها طبيعة الظروف التي تعرّضْنَ لها : وهنّ يواجهن مختلف الجماهير في مرورهنّ على هذه المدينة أو ذلك المجلس ، حيث يستثمر هذا الحشد لإلقاء الحجة عليه وتبصيره بعواقب الخذلان عن نصرة الحق ، والتنديد بالقتلة والمصائر الأخروية والدنيوية التي سيؤلون إليها . . . كل ذلك يصاغ وَفْق لغة فنية تعتمد أدوات الخطابة بنحو يتعينّ علينا الوقوف عندها : بصفتها ظاهرة أدبية لها أهميتها فكرياً وفنياً ، بخاصة أنّ هذه الظاهرة قد توفّر عليها المنتسبون لأهل البيت عليهم السلام ، كما أنّ العنصر النسوي هو الذي تصدر ذلك كما سنرى ، فمثلاً أنّ (زينب (ع)) حينما مرّت مع السبايا على الكوفة ـ وهم يبكون ـ خطبت قائلة :

(٤٧) نفس المصدر : ص ٨٩ .

(أتبكون ؟ فلا رقأت الدمعة ولا قطعت الرنّة ، إنّما مثلكم كمثل التي نقضت غزلها من بعد قوّةٍ أنكاثاً تتخذون أيمانكم دخلاً بينكم ، ألا وهل فيكم إلاّ الصلف النطف والصدر الشنف ومَلَق الإماء وغمز الأعداء ، أو كمرعىً على دمنة أو كفِضّةٍ على ملحودة ، ألا ساء ما قدّمتْ لكم أنفسكم . . . الخ)[٤٨] فالملاحَظ أنّ الخطبة تمضي على هذا النمط من الصور الفنية المحتشدة بالتشبيه والاستعارة والتضمين القرآني ، مع إحكام في العبارة ، وتدرّج عاطفي ، وإشراق لفظي ، وإيقاع متنوع . . .

ونتّجه إلى فاطمة الصُغرىٰ فنجدها تفتتح الخطبة بحمدٍ ووصلٍ بينه وبين واقعة الطفّ ، بهذا النحو : (الحمد لله عدد الرمل والحصى وزنة العرش إلى الثرى ، أحمده وأؤمن به وأتوكل عليه وأشهد أن لا إله إلاّ الله وأنّ محمد عبده ورسوله وأنّ أولاده ذُبِحوا بشطّ الفرات بغير ذحل ولا ترات . . .)[٤٩] واضح أنّ هذا اللون من الوصل الفني بين الحمد لله وشهادة أنّ محمداً (ص) عبده ورسوله ، وبين مأساة أولاده : يُعدّ إبداعاً فنياً لا سابقة له ، لأنّه وصل بين الشهادة المذكورة وحادثة جديدة لم تسبق بتجارب فنية سالفة ، مما يفصح عن سمة خاصة تطبع المنتسبين للنبي (ص) ، وقد واصلت الخطبة بالحديث عن محمد (ص) ، حتى انتهت إلى الموضوع الرئيس ، ووصلته علمياً :

(يا أهل المَكرِ والغدر والخيلاء ، فإنّا أهل بيت أبتلانا الله بكن وابتلاكم بنا فجعل بلاءنا حسناً وجعل علمه عندنا وفهمه لدينا فنحن عيبته عامة ووعاء فهمه وحكمته . . .) ثم تتابع الحديث بعد هذا الوصل الفنّي بين أهل البيت وبين المأساة وتقول (ما أصابنا من المصائب الجليلة والرُزء العظيم في كتاب من قبل أن نبرأها إنّ ذلك على الله يسير لكيلا تأسوا على ما فاتكم . . . الخ ، . . فكأنّ قد حلّت بكم وتواترت من السماء نقمات فتستحكم بما كسبتم ويذيق بعضكم بأس بعض ثم تخلدون في العذاب الأليم . . . وَيْلكم أتدرون أي يد طاعنتنا منكم وأية نفس نزعت إلى قتالنا وبأيّة رجل مشيتم إلينا تبغون محاربتنا . . . ؟ . . .) ثم تختم الخطبة (فتبّاً لكم : أي

---

(٤٨) نفسه : ص ١٢٩ ، ١٣٠ .

(٤٩) نفسه : ص ١٣٠ ، ١٣١ .

تـرات لـرسـول الله (ص) قبلكم وذحـول لـه لـديكم بمـا غـدرتم بـأخيـه عـلي بن أبي طالب . . .) .

فالملاحَظ أنّ الخطبة قـد خضعت لبناء هنـدسي متماسـك بدأتـه بالحـديث عن أنّ أولاد محمـد (ذُبحوا بشط الفـرات بغير ذَحـل ولا تـرات) وختمتـه بـالإشـارة إلى نفس (الترات) الذي أنكرته في البداية (بغير ذَحل ولا تـرات) ، وهو أمـر يكشف عن أهم عناصر النص الفني وهو : إحكام العمارة الفكرية .

ثم نواجه خطبة لأم كلثوم بعد ذلك فيما جاء فيها (أيّ دواءٍ دهتكم وأيّ وِزر على ظهوركم حملتم ، وأيّ دماء سفكتمـوها . . .)(٥٠) حيث تجـري على هـذا النمط الذي يحصر المـوضوع في أبعـاده المأسـاوية فحسب ، ممـا استتبع ذلـك ـ كما تـذكر النصـوص المؤرّخة ـ أن يضجّ الجمهور بالنحيب بحيث لم يُرَ باكٍ وباكية أكثر من ذلك الموقف . . .

وعنـدما تصـل القافلة إلى الشـام ، تتقدم زينب بخـطبة تُعـدّ من النـماذج الفنيـة الخالدة في ميدان الخطابة الأدبية ، من نحو :

(أظننت يا يزيد حيث أخذت علينا أقطار الأرض وآفـاق السماء فـأصبحنا نُسـاق كما تُساق الإماء إن بنا هواناً على الله وبك كرامة وأنّ ذلك لعظم خـطرك عنده فشمخت بـأنفِك ونـظرت في عطفـك جذلان مسروراً حيث رأيت الـدنيا لـك مستوسقـة والأمور متّسقـة ؟ . . . أمن العدل يـا ابن الطلقـاء تخديـرك حرائـرك وإمائـك وسـوقـك بنـات رسول الله (ص) سبايا قد هتكت ستورهُنّ وأبديت وجوهنّ تحدو بنـا الأعداء من بلد إلى بلد ويتشرفْنَ أهل المناهل والمناقل . . . وكيف يُرتجى مراقبـة مَن لفظ فوه أكبـاد الأزكياء وينبت لحمـه بدمـاء الشهداء ، وكيف يستبـطأ في بغضنـا ـ أهـل البيت ـ من نـظر إلينـا بـالشنعاء والشنـآن والإحَن والأضغـان ؟ . . . ولئن اتخـذتنـا مغنمـاً لتجـدننـا وشيكـاً مغرماً . . . فكد كيدك واسع سعيك وناصب جهدك . . . وهل رأيك إلاّ فنـد وأيّامـك إلاّ عدد وجمعك إلاّ بدد ؟ . . .)(٥١) هذه الفقرات التي اقتطعناه من الخطبة تفصح عن

(٥٠) نفسه : ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

(٥١) نفسه : ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

القيم الفنية والفكرية التي انطوت عليها : ليس من خلال ما تضمنته من سمات إيقاعية وصورية فحسب ، بل من خلال اللغة المنطقية التي وشّحت بما هو مطلوب في التصعيد العاطفي في مثل هذه المواقف .

* * *

الشعر وأدب الطفّ

لقد ساهم الشعر في تسجيل المعركة ، مساهمة ملحوظة ، سواء أكان ذلك في نطاق القتال ، أم كان ذلك في نطاق تسجيله ، أو الرثاء لشهداء المعركة الذي جسد بداية أدبية انعكست ـ كما أشرنا ـ على مطلق القرون التي واصلت (فن الرثاء) للإمام الحسين (ع) وأصحابه .

ففيما يتصل بمساهمة الشعر في المعركة : يظل (الرجز) هو الأداة المعروفة في تأجيج المعركة والتصعيد بعواطف المقاتلين ، فيما لا نجد حاجة ملحّة إلى الاستشهاد بنماذجه : طالما لحظنا أمثلته في المعارك التي خاضها المسلمون (في زمن النبي (ص) والإمام علي (ع)) حيال الفئات الكافرة والباغية .

وأمّا ما يتصل بمساهمة الشعر في نطاق تسجيله للمعركة ورثاء شهدائها ، فإنّ أهم ما ينبغي ملاحظته في هذا العصر هو : ردود الفعل التي صدرت عن الشخصيات الأدبية ، وهو أمر يكاد يختص به هذا العصر دون سواه ، وذلك بسبب أنّ هذه الشخصيات عاصرت المعركة ولكنها لم تساهم فيها ، مما يترتب على ذلك ردّ فعل مؤلم دون أدنى شك .

ولعلّ الشاعر عُبيد الله بن الحرّ يُعدّ في مقدمة الشعراء الذين تمزّقوا أسفاً لكونه لم يساهم في المعركة مع أنّ الحسين (ع) ندَبَه إلى ذلك ، . . . يقول الشاعر :

فيا لك حسرة نادمت حيّا ... تردّد بين حلقي والتراقي
حسين حين يطلب بذل نصري ... على أهل الضلالة والنفاق
غداة يقول لي بالقصر قولا ... أتتركنا ، وتزمع بالفراق

بعترتي وبأهلي بعد مفتقدي | فهم أُسارى ومنهم ضُرّجوا بدم
ما كان هذا جزائي إذ نصحت لكم | أن تخلفوني بسوء في ذوي رحمي(٥٤)

ومنهنّ : أم البنين :

لا تدعوني ويك أم البنين | تذكريني بليوث العرين
كانت بنون لي أدعى بهم | واليوم أصبحت ولا من بنين
أربعة مثل نسور الرُّبى | قد واصلوا الموت بقطع الوتين(٥٥)

إنّ هذه النماذج وسواها ، تتميز بسمات فنية وعاطفية وفكرية واضحة ، . . . فرباب بالرغم من كونها زوجة الحسين (ع) ، إلاّ أنّها تتصاعد بعاطفتها لتمزجها بالبُعد الفكري أو العقائدي فتقرّر بأنّ الحسين (ع) يصحبها (بالرحم والدِين) ، وهذا تجسيد لوعي عبادي حاد دون أدنى شك .

وأمّا بنت عقيل فتربط القضية أساساً بشخصية النبي (ص) حيث صدرت عنه توصيات خاصة بعترته ، وحيث تركّز قائلةً هذا الشعر على إثارة التساؤل عن هذه التوصيات ، وتخاطب القتلة بأبيات محكمة التركيب : بصياغة تساؤلية ذات إثارة فنية (ماذا تقولون ؟) (ماذا فعلتم ؟) (ما كان هذا . .) .

وأمّا أمّ البنين فتصف أبناءها بكونهم نسوراً ، وليوثاً مازجة بين البطولة وعاطفة الأمومة . . .

وأمّا فنيـــــاً

فإنّ النماذج المتقدمة جميعاً تمتاز : بالإحكام في العبارة (وهو أهم عنصر فني في الصياغة) ، كما تمتاز بالإنسيابية والإشراق وبتوشيح الشعر بجملة من الصور التشبيهية والاستعارية والتمثيلية من نحو : (نوراً يستضاء به) (جبلاً صلداً) (ليوث العرين)

(٥٤) نفسه : ص ٦٧ .
(٥٥) نفسه : ص ٧١ .

ولــو إنّي أواســيــه بــنــفسي لنلت كـرامة يـوم التلاقي[٥٢]
. . . . الخ . . . .

والحق إنّ انعكاسات الندم لم تنحصر في شاعر أو خطيب أو شخصية محدّدة ، بـل امتدّت إلى غالبية الجمهور بحيث اقتادت في النهاية إلى القيام بثـورات : لغسل الـذنوب التي تحسَّسهـا المتخاذلـون عن المعركـة ، متمثلة ـ كما سنـرى في فصل لاحِق ـ في ثـورتي سليمان بن صرد الخزاعي والمختار ، حيث كانت الخلفية النفسية والاجتماعية لأمثلة هـذه الثورات هي : الإحساس بالندم كما قلنا .

* * *

وندع ظاهرة الإحساس بالندم ، لنتجه إلى انعكاسـات المعركـة في ظاهـرة الرثـاء للحسـين (ع) وأصحابـه : حينئـذٍ نجـد أنّ أُسَر أهـل البيت (ع) بخـاصـة : (العنصر النسائي) تتصدّر الرثاء في هذا الميدان ، وهو أمر يكشف عن أنّ المرتبطين نسبياً بأهـل البيت (ع) قـد أثـر عنهم جميعـاً الاهتـمام بـالتعبـير الفني (ومنـه : الشعـر) فضـلاً عن (الخطبة) التي لحظنا نماذجها الرفيعة في حقل سابق .

وإليـك نمـاذج من الشعـر الـذي أثــر عن أُسَر أهـل البيت (ع) ، . . . ومنهم : الرباب زوجة الحسين (ع) :

إنّ الـذي كان نـوراً يستضـاء بـه في كـربـلاء قتيـل غـير مـدفـون
. . . .
قـد كنتَ لي جبـلاً صلداً ألوذ بـه وكنت تصحبنـا بـالـرحم والـدِين
. . . .
لا أبـتغـي صِهــراً بـصـهــركـم حتى أغيب بين اللحد والطين[٥٣]

ومنهنّ : بنت عقيل بن أبي طالب :

ماذا تقولـون : إن قال النبي لكم مــاذا فـعلتـم وأنتـم آخــر الأمم

(٥٢) أدب الطف : دار التراث الإسلامي ، بيروت ، ج ١ ، ص ٩٦ ، ٩٧ .
(٥٣) نفس المصدر : ص ٦١ .

(نسور الرُّبى) ، وبتوشيحه بعناصر حوارية من نحو (مـاذا تقولـون) (إن قال النبي) (ماذا فعلتم) (إذ نصحت لكم) الخ .

* * *

وحين ندع رثاء النسوة (من أسر أهل البيت (ع)) إلى مطلق الجمهـور ، نجد أنّ شعراء من أمثال أبي الأسود الدؤلي ، ابن مفرغ الحميري ، سليمان بن قتة ، الفضل بن العبـاس ، وعوف الأزدي ، يحيى بن الحكم ، عبـد الله الأسدي ، المغـيرة بن نوفـل ، وهب الجمحي ، عبيد الله الكندي ، الخ قد سـاهموا في رثـاء الحسين (ع) وأصحـابه ، وفي تسجيلهم للمعركة ، وفي تمنيهم للمشاركة فيها . . .

وإليك نماذج سريعة ، منهـا :

لسليمان بن قتـة :

ألم ترَ أنّ الشمس أضحت مريضة لقتل حسين والبـلاد اقشعرت(٥٦)

ولعقبة بن عمرو السهمي :

مـررت على قـبر الحسين بكـربـلا ففاض عليه من دموعي غزيرها(٥٧)

ولابن مفرغ الحميـري :

كم يـا عُبيـد الله عنـدك من دم يسعى ليـدركه بقتلك سـاعي(٥٨)

ولعامر البصـري :

قـتـلوا الحـرام مـن الأئـمـة في الحـرام من الشـهـور(٥٩)

وللفضـل بن العبـاس :

بكيت لفقـد الأكـرمين تتابعـوا لوصل المنايا دار عـون وحسر(٦٠)

---

(٥٦) نفسه : ص ٥٤ .

(٥٧) نفسه : ص ٥٢ .

(٥٨) نفسه : ص ١٠٧ .

(٥٩) نفسه : ص ١٢٣ .

(٦٠) نفسه : ص ١٢٦ .

ولعـــوف الأزدي :

فيــا ليتني إذ ذاك كنت شهــدتــه فضاربت عنه الشانئين الأعاديا[٦١]

ولوهـــب الجمحـــي :

تبيت النشــاوىٰ من أميـة نُــوّمـا وبالطف قتلى لا ينام حميمهـا[٦٢]

ولعبد الله الأســـدي :

إذا كنت لا تدرين ما الموت فانظري إلى هانىء بالسـوق وابن عقيل[٦٣]

وليحيى بن الحكـــم :

سُـميــة أمسى نـسـلهـا عـدد الحصى وبنت رسـول الله ليست بذي نسـل[٦٤]

إنّ هذه النماذج قد اقتطعناها ـ لمجرد التعريف ـ من قصائد ومقطوعات متنـوعة ، تفصح عن مدى انعكاس هذه المعركة على الشخصيات الفكـرية للعصر الـذي نؤرّخ له حيث عـاصر بعضها : العهـد النبوي ، والآخـر العهد العلوي ، فضـلاً عن معاصري الحسنين عليهما السلام .

والمهم ، أنّ الخصـائص الفنية والفكـرية لهـذا الأدب الذي فـرض فاعليتـه عـلى العصر ـ دون أن تحـظى أية واقعـة بمثل مـا ظفرت بـه حادثـة الطف ـ تتمثـل في صـدق العاطفة (فكرياً) أولاً بحيث نجد أنّ يحيى بن الحكم ـ وهو أخو مروان ـ ينتصر لحـادثة الطف بحيث لم يتمالك ذاته حينما كان جالساً إلى جانب يزيد وقد أُدخِلت السبايا عنده ، فقال :

لهـام بـجنـب الـطف أدنى قـرابــة من ابن زياد العبد ذي الحسب الوغل[٦٥]

كما تتمثل في صدق العاطفة (وحدانيـاً) أيضاً : حيث إنّ حجم المـأساة ونمـطها

(٦١) نفسه : ص ١٣٠ .

(٦٢) نفسه : ص ١٣٣ .

(٦٣) نفسه : ص ١٤٣ .

(٦٤) نفسه : ص ١٤٧ .

(٦٥) نفسه : ص ١٤٧ .

يستتبع الإثارة حتى من أقسى القلوب ، لذلك فإنّ ما ورد من النصوص التي تشير إلى أنّ الشمس مرضت ، أو البلاد اقشعرّت وما إليها من الاستعارات : إنّما تجسّد ـ واقعاً نفسياً صادقاً ـ حيث نعرف جميعاً ـ في اللغة النفسية ـ أنّ الاستجابات أو ردود الفعل في حالة الألم أو السرور ـ تعكس إيحاءاتها على الخارج فيتلوّن وَفق الاستجابة المسرة أو المؤلمة التي يحياها الإنسان : بخاصة إذا كانت الاستجابة بالغة الصدمة مثل : حادثة الطف . . .

وأمّا (فنياً) : فإنّ كثيراً من هذه النماذج يجسّد نمطاً عالياً من الأداء الفني ، فهناك من الشعراء (مثل الفضل بن العباس) من خبِرَ تجارب شعرية طويلة المدى بحيث كان الإمام علي (ع) يوكّل إليه : الردّ على الأعداء شعرياً ، كما أنّ هناك من الشعراء (مثل : ابن مفرغ الحميري) فيما عدّه المؤرخون في مقدمة شعراء العصر ، . . . وحتى من لم يؤثر عنه ماضٍ شعري لافت : أُتيح له أن يتوفّر على الصياغة المحكمة . . . فمثلاً نجد (وهب الجمحي) حينما يقول :

عجبت ـ وأيام الزمان عجائب ويظهر بين المعجبات : عظيمها
تبيت النشاوى من أمية نوّما وبالطفّ قتلى لا ينام حميمها
وتضحى كرام من ذؤابة هاشم يحكم فيها ـ كيف شاء ـ لئيمها
وتغدى جسوم ما تغذّت سوى العَلا غذاها على رغم المعالي سهومها
وربات صون ما تبدّت لعينها قتيل السبا إلاّ لوقت: نجومها
. . . .
وما أنشد الإسلام إلاّ عصابة تأمّر نوكاها ودام نعيمها
وخاض بها ظمياء لا يهتدي لها سبيل ولا يرجو الصدىٰ مَن يعولها
. . . .
فشنّت بها شعواء في خير فتية تخلّت لكسب المكرمات همومها
. . . .
أكارم أولين المكارم رفعة فحمد العُلا ـ لولا علاهم ـ ذميمها
. . . .
أضاء غراب البين فيهم فأصبحت من الشجو، لا تأوى العمارة، بومها

فـاقسـم لا تنفـك نفس جــزوعـة　　وعيني سفوحاً لا يملّ سجومها(٦٦)

إنّ هـذه النماذج تـظل من الشعر المتسم بـطابع الإحكـام في العبـارة بحيث تمضي القصيـدة بكاملهـا فخمة لم تتخللهـا ركاكـة أو ابتذال كـما لم تتخللها عتمـة أو التـواء أو ضبابية ، فضلاً عن أنّها مشحونة بخصائص صورية وإيقـاعية ولفـظية : ملفتـة للنظر ، فـالخصائص اللفـظية من : تسـاؤل ، وحوار ، وتضـاد ، وتمـاثـل ، وتقابـل ، والجمـل المعترضة ، الخ . . . ، تلعب دوراً كبيراً في إضفاء الجمال عـلى القصيدة . . . ، لننـظر إلى التقـابل : فالنشـاوى تنـام, وقتلى الـطفّ لا ينـام حميمهـا ، والكـرام يتحكم فيهـا اللئيم ، وحمــد العُــلا . . ذميم ، لــولا عــلا أهــلِ البيت (ع) ، . . . ولننــظر إلى الاستعارات : ما تبدّت النجوم لعيونها لكن : قبل أن تُسبى ، . . . وجسـوم الشهداء لم تتغـذّ إلاّ العَلا : وقـد تغذّت السهـام ، . . . وقد تمخّضت لكسب المكـرمـات : همـوم هؤلاء الفتية ، الخ . . . ولننظر إلى التساؤلات والاعتراضات :(أيام الزمان عجائب)، ومن بينها ما هو أعجب وهو هـذا الذي يتحـدث عنه الشـاعر (تبيت النشـاوى من أمية نوماً . . . .) . . . . ثم لننظر إلى تداخل الصور (أضاءت غراب البين فيهم فأصبحت من الشجو لا تأوى العمارة بومها) . . . ثم لننظر إلى القسم الصادق : عاطفيـاً (فاقسم لا تنفك نفس جزوعة . . . الخ) ثم لننظر إلى (التضمينات) الفنية :

فـرائض في القـرآن قـد تعلمـونها　　يلوح لـذي اللّب البصـير اورمهـا
بهـا دان من قبل المسيـح بن مريم　　. . . . . الخ

ولو تابعنا النماذج الأخرى ، للحظناها مطبوعة بسمات فنية مماثلة لهذا النص ، فيما نختتم به عرضنا لأدب الطف الذي سجل : المعركة وعكس تأثيرها على العصر ، بالنحو الذي عرضنا له .

* * *

العـرض المتقدم ، يجسّد حركة الأدب (شعراً ونثراً) للفترة التي نؤرّخ لها : من

(٦٦) نفسه : ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

حيث (محتوياته الاجتماعية : السياسية منها بخاصة) . . .

لكن ، إذا اتجهنا إلى حركة الأدب بعامة ، أمكننا ـ أن نكرّر من جديد ـ أنّ الأحداث الاجتماعية المشار إليها لم تسمح ببروز أدب متنوع : اجتماعي أو ذاتي إلاّ نادراً ، مثلما لم يسمح ببروز أدب اللهو والخمر والجنس إلاّ في نطاق استثنائي لا فاعلية له : كما كرّرنا .

وهذا من حيث الموضوعات . . . .

وأمّا من حيث (الأشكال الفنية) ، فإنّ ما لحظناه من بروز القصيد والرجز والخطابة والمراسلة : تظل هي الأشكال السائدة في الفترة التي نؤرّخ لها . .

لكن : ينبغي ألاّ نغفل عن بروز شكل أدبي ـ سبق أن عرضنا له في فصل متقدم أيضاً ـ فرضته الظروف الاجتماعية والسياسية التي ألممنا بها بنحو عام ، ألا وهو :

أدب المناظرة (أو المحاورات والمقابلات)

إنّ الانشطارات الفكرية التي سبّبتها محاولات مختلفة لعزل أهل البيت عليهم السلام عن الساحة ، والضياع الفكري الذي ترتّب على هذه المحاولات ، قد استتلّت بروز تيارات ، ووجهات نظر ، واجتهادات متباينة ، كما استتلّى ذلك : الدخول في صراعات مختلفة ، ثم : بما يستتبع ذلك : من الدخول في مناقشات ومجادلات ومناظرات ، يترتّب عليها بروز ما يطلق عليه « أدب المناظرة » حيث نشط هذا اللون من الأدب بنحو ملحوظ في الميدان العقائدي والسياسي . . . . لكن ، سوف لن نعرض من « أدب المناظرة » إلاّ ما واكبه من الحرص على إبراز الخصائص الفنية للمناظرة : نظراً لوجود مناظرات عقائدية وسياسية أخرى فرضتها طبعة العصر الذي شهد بعد وفاة الرسول (ص) انقلاباً عند الجمهور (كما أشار القرآن الكريم إلى ذلك : ﴿ **أفإن مات أو قُتِل انقلبتم** . . . ﴾ . .) وامتداد ذلك إلى هذه الفترة التي نؤرّخ لها : حيث نشط المفسرون والكلاميون والفقهاء والسياسيون في ميدان (المناظرة) وغيرها بحيث عكس ـ فيما بعد ـ تأثيراته على الفترات اللاحقة . . .

المهم ، أن نعرض « لأدب المناظرة » في صعيده المحدود الذي يقترن ـ كما قلنا ـ بالعناية بجمالية العبارة وقدرتها المنطقية على المناظرة . . .

ولعلّ أهمّ ما يلاحظ في هذا الميدان ، أنّ محاولات العزل لأهل البيت عليهم السلام قد لعبت دوراً رائداً في تنشيط « أدب المناظرة » حيث إنّ معاوية بخاصة (فضلاً عن أشخاص آخرين أمثال عمرو بن العاص ومروان وسواهما) : كانوا أشدّ محاولة من سواهم في هذا الميدان ، فيما كان الإحساس (بعدم مشروعية سلطاتهم) يدفعهم ـ بوعي وبغير وعي ـ إلى العناية « بالمناظرات » : طمعاً بإحراز الموقف ، وتغطية للمفارقات ، أو بحثاً عن جاه . . . الخ ، . . .

لقد كانت المناظرات تتم على مختلف الصُعد ، . . . فحيناً نجد أنّ معاوية يُعنى بإحضار النسوة اللواتي اشتركْنَ في معركة صفين (بعد وفاة الإمام (ع) بطبيعة الحال : لعدم تمكنه من ذلك في حياته (ع)) أو اللواتي استشهد أزواجهُنّ في الفترة التي نؤرّخ لها : يستحضرهُنّ لإجراء مناظرة خاصة في هذا الصدد ، . . . وحيناً نجده يعقد جلسات خاصة أو يقترحها آخرون أشرنا إلى أسمائهم : فيستحضر فيها كبار الصحابة أو التابعين مثل : ابن عباس وأبي الأسود الدؤلي وعبد الله بن جعفر وسواهم ، ثم يستحضر كبار الجماعة : لإجراء مناظرة خاصة ، وهكذا . . .

والمهم ، بعد ذلك ، أن تصاغ هذه المناظرات ـ كما قلنا ـ وَفق لغة أدبية ترشح بقيم صوتية وصورية ولفظية تسوغ لنا عدّها نمطاً من لغة الفن ، فمثلاً نجد آمنة بنت الشريد وهي زوجة عمرو بن الحمق الذي قتل من قبل معاوية وبعث برأسه إلى زوجته ، فعلّقت قائلة وهي في السجن :

(نفيتموه عني طويلاً ، وأهديتموه إليّ قتيلاً ، فأهلاً وسهلاً بمن كنت له غير قالية وأنا اليوم له غير ناسية) ثم قالت للرسول الذي أوصل الرأس إليها من قبل معاوية قل له : (أيتمَ الله ولدك ، وأوحشَ منك أهلك ، ولا غفر لك ذَنْبك) . . وعندما حقق معها معاوية في هذا القول أجابت : (نعم : غير نازعة عنه ـ أي كلامها السابق ـ ولا معتذرة منه ولا مُنكِرة له ، فلعمري لقد اجتهدت في الدعاء إن نفع الاجتهاد وأنّ الحق

لمن وراء العباد . . .)[٦٧] .

فالملاحَظ في هذه (المحاورة) ـ من حيث العنصر الفكري ـ شجاعة الرأي ، ومن حيث البُعد الفني ـ قيامها على التوازن الإيقاعي ، وترادفها ، وتتابعها ، مصحوباً بالتوازن الفكري من نحو (غير نازعة عنه ، ولا معتذرة منه ، ولا منكرة له) فالتوازن هنا يتنوّع ويتجانس بنحو مثير : حيث تتوازن العبارات (نازعة ، معتذرة ، منكرة) وتتوازن الحروف السابقة لها (غير ، ولا) وتتوازن الحروف اللاحِقة بها (عنه ، منه ، له) وهي جميعاً تجسّد قيمة جمالية ممتعة . . . . طبيعياً ، إنّ هذا النمط ينتسب إلى ما يمكن تسميته بـ (أدب المقابلات) ، حيث أتيح لجملة من النسوة : الحضور ، وجرت محاورات متنوعة فيما بينهن وبين من استحضرهن ، برز فيها عنصر الشجاعة من جانب ، واللياقة في التعبير من جانب آخر : على نحو مالحظناه في النموذج السابق ، فيما لا حاجة إلى الاستشهاد بنموذج آخر . . .

إنّ الموقف الذي لحظناه (من حيث شجاعة الرأي) و (فن الارتجال من الكلام أو المناظرة) يمكننا ملاحظة أمثاله لدى شخصيات أدبية واجتماعية من نحو : صعصعة بن صوحان ، عبد الله الكوّاء ، قيس بن سعد ، الأحنف بن قيس ، . . . فالأحنف بن قيس (وهو شخصية اجتماعية وأدبية معروفة) يخاطب معاوية : عندما ذكّره الأخير ذات يوم بحرب صفين وانعكاساتها على نفسه ، فقال :

(أمّا والله إنّ القلوب التي أبغضناك بها لَبَينَ جوانحنا ، والسيوف التي قاتلناك بها لعلىٰ عواتقنا ، ولئن مددت بشبر من غدر ، لنمدنَّ باعاً من ختر) . . . .[٦٨] وخاطبه أيضاً عندما أراد السلطنة الدنيوية لابنه يزيد :

(قد علمت أنّك لم تفتح العراق عَنْوَةً ، ولم تظهر عليها قعصاً ، ولكنك أعطيت الحسن بن علي من عهود الله ما قد علمت ليكون له الأمر من بعدك ، . . . وإن تغدر تعلم والله إنّ وراء الحسن خيولاً جياداً ، وأذرعاً شداداً ، وسيوفاً حِداداً ، إن تدنُ له

(٦٧) المجالس السنية : مج ١ ، ج ٣ ، ص ٧٩ ، ٨٠ .

(٦٨) جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ٣٥٦ .

شبراً من غدر ، تجد وراءه باعاً من نصر . . .) . . .[٦٩] .

ونجد عبد الله بن الكوّاء (وكان قد سجن مع صعصعة) يخاطب معاوية (وقد طلب الأخير منهما أن يقوّموا شخصيته) :

(إنّك ـ ما علمنا ـ واسع الدنيا ضيّق الآخرة ، قريب الثرى بعيد المرعىٰ ، تجعل الظلمات نوراً والنور ظلمات)[٧٠] . . . أمّا صعصعة فخاطبه بلغة مماثلة في هذا الموقف ، وفي مواقف أخرى نعرض لها عند حديثنا عن (النثر الوصفي) لهذه الفترة التي نؤرّخ لها .

والمهم ، أنّ النصوص المتقدمة صيغت وَفق لغة فنية تعتمد عنصرَي (الصورة والإيقاع) فضلاً عن العناصر اللفظية من نحو (التقابل) الفني في النص الأخير : (واسع الدنيا ـ ضيّق الآخرة) (قريب الثرىٰ ـ بعيد المرعىٰ) (تجعل الظلمات نوراً والنور ظلمات) ، حيث ينطوي هذا (التقابل) على إثارة فنية ملحوظة بخاصة أنّه تم من خلال (العنصر الصوري) متمثلاً في (الرموز) الفنية : حيث يرمز النور والظلام إلى الخير والشرّ أو الاستواء والانحراف ، وحيث يرمز (الثرىٰ والمرعىٰ) إلى الموت والأمل : كما هو واضح . . .

وأمّا النصوص التي سبقتها (وهي للأحنف بن قيس) فإنّ العناصر اللفظية والإيقاعية والصورية : قد طبعتها أيضاً من نحو (إن وراء الحسن (ع) خيولاً جياداً ، وأذرعاً شداداً ، وسيوفاً حداداً) ونحو (ولئن مددت بشبر من غدر ، لنمدّ باعاً من ختر) حيث إنّ (التقابل ـ شبر ، باع ـ غدر ، ختر) والصورة (وهي الاستعارات بشبر من غدر ، باعاً من ختر) ، والإيقاع (وهي : جياداً ، شداداً ، حداداً ، و : غدر ، ختر) : تظل عناصر ملحوظة في النماذج المتقدمة ـ كما هو بيّن .

* * *

المهم ، أنّ هذه النماذج وسواها : وردت في سياق أحد الأشكال الأدبية وهو (فن

---

(٦٩) نفس المصدر : ص ٢٤٣ .

(٧٠) نفسه : ص ١٤٦ .

المناظرة أو المناقشة) ، حيث كان الطابع السياسي لهذه الفترة التي نؤرّخ لها قد فرض أمثلة هذه المناظرات .

بيد أنّ الملاحَظ في ذلك ، أنّ إدارة هذه (المناظرات أو المقابلات) تحسم في النهاية لغير صالح أصحابها الذين حرصوا على عقدها ، ولكن الأهم من ذلك هو : أن يقرّ أصحابها ـ من خلال المناظرة أو المقابلة ـ بخسران الموقف ، مما يجسّد ذلك ظاهرة ، لا بد لمؤرّخ الأدب من أن يعرض لها . . . فمثلاً نجد أنّ عمرو بن العاص يحثّ معاوية على أن يستدعي أبا الأسود الدؤلي للإيقاع به ، فأرسل إليه وقال له بأنّه وعمرو تخاصما في أصحاب محمد (ص) وطلب منه إبداء رأيه ، وقال : (يا أبا الأسود أيّهم كان أحب لرسول الله (ص)) فقال (أشدهم حبّاً لرسول الله وأوفاهم له بنفسه) فنظر معاوية إلى عمرو وحرّك رأسه ثم تمادىٰ في مسألته فقال (يا أبا الأسود : فأيُّهم كان أفضلهم عندك ؟) فقال : (أتقاهم لربّه وأشدهّم خوفاً لدِينه) فاغتاظ معاوية على عمرو ، ثم قال : يا أبا الأسود فأيّهم كان أعلم ؟ قال (أقولهم للصواب وأفضلهم للخطاب ، قال يا أبا الأسود : فأيهم كان أشجع ؟ قال أعظمهم بلاء وأحسنهم عناء وأصبرهم على اللقاء ، قال : فأيهم كان أوثق عنده ؟ ، قال من أوصى إليه فيما بعده ، قال : فأيّهم كان للنبي (ص) صديقاً ؟ قال : أوّلهم « تصديقاً » ، فأقبل معاوية على عمرو وقال : لا جزاك الله خيراً ، هل تستطيع أن ترد شيئاً مّما قال ؟)(٧١) .

هذه المناظرة تفصح عن سرعة البديهة ، واقتصاد العبارة وبُعدها الاستدلالي ، فضلاً عن عنصرها الإيقاعي ، وإشراقها اللغوي : ممّا يدخلها في نطاق (أدب المناظرة) والأهم من ذلك أن أبا الأسود انتصر على خصومه الذين أرادوا الإيقاع به مذهبياً . . .

ولعلّ المناظرة التالية التي كان معاوية يديرها وعمرو بن العاص يشعل أوارها ، وعبد الله بن جعفر : المستهدف فيها ، وعبد الله بن عباس المنتصر فيها ، تكشف عن نمط آخر من أدب المناظرة . . . لقد علّق عمرو على ابن جعفر بقوله (جاءكم رجل كثير الخلوات بالتمني ، والطربات بالتغني ، محب للقيان ، كثير مزاحه ، شديد طماحه . . .

(٧١) الغدير : ج ٢ ، ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

الخ) فناظره ابن عباس مجيباً (كذبت والله أنت وليس لما ذكرت ولكنه : لله ذكور ولنعمائه شكور وعن الخنا زجور ، جواد كريم ، سيد حليم إذا رمى أصاب وإذا سُئل أجاب . . . الخ)[٧٢] .

فالملاحَظ هنا أنّ (السجع) ـ وهو أُسلوب أدبي ألفته العصور التي نؤرّخ لها ـ قد طبع هذه المناظرة التي كانت أرضيتها مذهبية كما هو واضح ، ولكنها صيغت بلغة الأدب الذي يعتمد ـ في جملة ما يعتمده ـ عنصر الإيقاع المتمثل هنا في السجع وتوازن العبارات : في شكل هو : (المناظرة) .

والحق ، أنّ أدب المناظرة ينبغي ألّا نمرّ عليه دون أن نسجل حقيقة أدبية هي : براعة (عبد الله بن عباس) فيها ، بحيث عُرِفت هذه الشخصية بقابليتها الضخمة في أدب المناظرات ، حتى أنّ معاوية قد أقرّ ذات يوم في خطاب له لابن عباس بأنّه (كلماتيّ) هذه الأُمّة ، أي : (قدرته الكلامية في الاحتجاج والمناظرة) بحيث لا ينازعه آخر في هذا الميدان .

عبد الله بن عباس والمناظرة

قلنا ، أنّ عبد الله بن عباس يُعدّ أفصح شخصية عرفها العصر (في نطاق الأدب العام) بخاصة أدب المناظرة التي تستدعي سرعة البديهة ، وفصاحة العبارة ، فضلاً عن سعة المعرفة : علمياً واجتماعياً وفنياً . . . ويمكننا أن نتبينّ جانباً من ذلك من خلال وقوفنا على مناظراته مع الخوارج والأمويين وسائر الاتجاهات التي عُرِفت بانحرافها عن مبادىء محمد (ص) . . . إنّ مناظراته تتنوع بين مستويات فردية يناظر فيها شخصاً معيناً ، ومستويات جماعية يناظر فيها مجموعة من الأشخاص . . . لكننا نكتفي بعرض جانب من مناظرة : حشّد فيها معاوية كبار أصحابه من نحو : ابنه ، وزياد ، وعتبة ، ومروان ، وعمرو ، والمغيرة ، وسعيد ، وعبد الرحمن ، وطلب منهم : استثارته ، وبدأ معاوية بتوجيه سؤال عن سبب عدم جعله (من قبل الإمام علي (ع)) حَكَماً في معركة صفين ، فأجابه :

---

(٧٢) نفس المصدر : ص ١٣٨ .

(أمّا والله لو فعل : لقرن بصعبة من الأمل ، يوجع كتفيه مِراسُها ، ولأذهلت عقله وأجرضته بريقه ، وقدَحت في سويداء قلبه ، فلم يبرم أمراً ولم ينفض تراباً إلّا كنت منه بمَرأىٰ وبمسمع ، فإن نكثه أرمت قواه ، وإن أرمه فصمت عراه ، بغرب مقول لا يفل حدّه وأصالة رأي كمتاح الأجل لا وِزْر منه ، اصدع به أديمه ، وأخلّ به شبا حدّه ، واشحذ به عزائم المعتزّ ، وأزيح به شبه الشاكّين)(٧٣) .

إنّ هذه الإجابة تكتنز ـ فنياً ـ ، بعبارات تُعدّ قمة للبلاغة من حيث انتخاب المفردة والمركبة وإحكام العبارة بعامة ، فضلاً عن اكتنازها بعنصر « صوري » ثرّ ، وبجمال إيقاعي أخّاذ . . . لقد استخدم عنصر (الرمز) لإبراز جدارته في التحكيم ، فقدم صورة هي (صعبة من الإبل) توجع قيادتها كتفي العدو ، وتجعله يبتلع ريقه على غُصّة ، . . . وقدّم صورة رمزية أُخرى هي (لم ينفض تراباً إلّا كنت منه بمرأى وبمسمع) مقابل صورة استعارية هي (فلم يبرم أمراً) ، . . . وفرع على هذه الصور صوراً رمزية واستعارية هي : أنّ الخصم : إذا نكث الحبل فتله ، وإذا فتله فصمت عراه بلسان لا يفلّ حدّه ، وبأصالة رأي : كأنّه القدَر لا مفرّ منه ، بحيث أشقّ به أديمه (وهو رمز لتمزيق رأي الخصم) . . . الخ . . . إنّ الصور الرمزية والاستعارية والتشبيهية التي قدّمها ابن عباس (صعبة من الإبل) (يوجع كتفيه مِراسُها) (أجرضته بريقه) (قدحت في سويداء قلبه) (لم ينفض تراباً) (فإن نكثه أرمت قواه) (وإن أرمه فصمت عراه) (بغرب مقول لا يفلّ حدّه) و (أصالة رأي كمتاح الأجل) (اصدع به أديمه) (أفلّ به شبا حدّه) الخ . . . هذه الصور من النادر جداً أن يتاح لشخص يرتجل الكلام بأن يستحضرها في ذهنه عبر موقف محفوف بمناخ متوتر ، لا يسمح للشخص بأن يسيطر على توازنه . . . إلّا أنّ الشخص المذكور ، استطاع أن يستحضر هذه الصور التي تتطلب وقتاً طويلاً لانتخابها وصياغتها في عبارات محكمة ، مما يكشف عن عبقرية نادرة جداً ، . . . ولا أدلّ على ذلك ، أنّ المجتمعين (وهم معروفون بالتمكن البلاغي) لم يتح لهم أن يصوغوا أمثلة هذه الصور إلّا في نطاق الصورة المبتذلة التي تُستحضَر وتُستخدَم في مناسبات عامة مثل مخاطبة أحدهم لابن عباس (إنّك لتصرف بنابك ،

(٧٣) جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ١٠١ ، ١٠٢ .

وتُوري نارك) فصرير الناب ووري النار تَعدّ صوراً مستحضرة في أذهان الناس : من الممكن أن يستخدمها المتكلِّم بأدنى تأمل : على العكس من الصور المكثّفة المتتابعة التي نثرها ابن عباس حيث لم يكتف بإيراد صورة أو اثنين مثلاً ، بل جعل غالبية عباراته متوكّئة على صور رمزية واستعارية وتشبيهية ، ممّا يكشف ـ كما قلنا ـ عن نبوغ متميز قلَّ أن يتوفّر لدى الأشخاص ، ولعلّه لهذا السبب خلعت عليه سمات فنية وثقافية حتى من قبل أعدائه ، بالنحو الذي أشرنا إليه سابقاً . . .

النثـــر الوصفي

إنّ أدب (المناظرة) أو (المقابلة) الذي لحظناه قد اقترن بأكثر من شكل أدبي ، حيث يسِم بعضه : الطابع العلمي ، ويسِم بعضه الآخر : الطابع السياسي ، ويسِم بعضه : الطابع الوصفي ، وهو طابع يمكن دَرجُه ضمن الأدب القصصي الذي يعتمد (في جملة أدواته) على (رسم الشخصية) و (رسم البيئة المادية) ، وهو أمر يمكن ملاحظته بوضوح في مقابلة جرت بين صعصعة بن صوحان ومعاوية ، حيث طلب هذا الأخير من صعصعة أن يخبرَه عن بعض الأمصار مثل البصرة والكوفة والشام ، فقال عن البصرة :

(البصرة واسطة العرب ، ومنتهى الشرف والسؤدد ، وهم أهل الخطط في أول الدهر وآخره ، وقد دارت بهم سروات العرب : كدوران الرحىٰ على قُطبِها) وقال عن الكوفة (قُبّة الإسلام ، وذروة الكلام ، ومصان ذوي الأعلام ، إلاّ أنّ بها أجْلافاً تمنع ذوي الأمر الطاعة ، وتخرجهم عن الجماعة ، وتلك أخلاق ذوي الهيئة والقناعة) . وقال عن الحجاز (أسرعُ الناس إلى فتنة ، وأضعفهم عنها ، وأتلّهم غناء فيها . . .) . وقال عن ديار ربيعة ومضر : أوصافاً أخرى . . . ثم تبرّع بوصف أهل الشام (دون أن يطلب منه : لغرض سياسي) فقال : (أطوعُ الناس لمخلوق ، وأعصاهم للخالق ، عصاة الجبّار ، وخلفة الأشرار ، فعليهم الدمار ، ولهم سوء الدار) . . .(٧٤) .

(٧٤) نفس المصدر : ص ١٤٨ ، ١٤٦ .

المهم ، أنّ أمثلة هــذه النـماذج تجسّــد نـوعـاً من الـرسم للشخصيــة وللبيئـة الاجتـماعية : حيث يـرصـد صـاحب المقـابلة : أدقّ السـمات ، ويـوشّحهـا بلغـة الفن (إيقاعياً وصورياً) كما هو واضح من النماذج المتقدمة ، والأهم من ذلك أن الرسم جـاء (هـادفاً) تتقـوّم الشخصية فيـه من خلال انتـمائها الإسـلامي أو عـدمـه ، وليس مجـرد الوصف المصاغ من أجـل الامتاع والتسليـة . . . ، ولذلـك نجد أنّ (صعصعـة) تبرّع ـ على سبيل المثال ـ برسم المجتمـع الشامي دون أن يـطلب منه ، مستهـدفاً من ذلـك : إدانة المجتمع المذكور فيما عرف بانحرافه ـ في صعيد الجمهـور والمؤسسة السيـاسية ـ عن مبادىء الله تعالى : كما هو واضح .

* * *

الفصــل الرابع

« الأدب في عصر الإمام السجاد (ع) »

يبدأ هذا العصر من إمامة السجاد (ع) عام ٦١ ويمتد إلى استشهاده عام ٩٥ هـ .

سياســـياً

شهـد هذا العصر أحـداثاً ومـواقف لها أهميتهـا الكبيرة ، مثـل واقعـة الحَـرّة التي أبيحت فيهـا المدينـة ثلاثـة أيام ، ومثـل ثورة سليـمان بن صرد الخزاعي المعـروفة بـاسم (حركة التوّابين) الذين ندموا على عـدم مؤازرة الحسين (ع) ، ومثـل ثورة المختـار التي انتقمت من قتلة الحسين (ع) حيث تُعدّ امتداداً لسابقتهـا ، ومثل انتقـال سلطان الدنيـا من معاوية وأولاده إلى مروان وأولاده ، ومثل ولاية الحجاج للعراق ، فيما عُـرِف بنزعتـه العـدوانية وتلذّذه بـإراقة الـدماء ، فضلاً عن الاضطرابات والمنـازعـات التي دارت بـين الأمويين من جانب وبين الخوارج ، وبينهم وبين الأمـويين ، فضـلاً عن حوادث أخـرى متنوعة . . .

اجتماعيـــاً

يبـدأ انتشار الفسـاد بنحو ملحـوظ مع هـذا العصر ، بخـاصـة عنـد السـلاطـين وحواشيهم ، ممن تجاهر بممارسة الجنس والخمر وسائر أدوات اللهو ، . . . كما أنّ الـترف الدنيوي بدأ يظهر بنفس النسبة من حيث البذخ العمراني وغيره . . .

ثقافياً وأدبياً

يبدأ الانحراف العقائدي بالتضخّم أيضاً مع هذا العصر الذي أعلن بعض سلاطينه المشار إليهم عن سخريتهم بالقرآن والإسلام ، وبدأ شعر المديح لهؤلاء السلاطين ، مثلما بدأ شعر الخمر والجنس واللهو بالبروز ، بعد أن كان مستخفياً في العصر السابق ، بل يمكن القول بأنّ الترف المرتبط بشعر الغزل والغناء والخمر والصيد ونحوها : سجّل انحرافاً ملحوظاً حمل مؤرّخي الأدب على رصد تفصيلاته . . . بالمقابل : نجد أنّ الاستواء العقائدي ومن ثَم « الأدب السوي » قد احتفظ ـ في الآن ذاته ـ بنماذجه التي سجّلت تمجيدها لقيم الإسلام ، وشخصياته ، فتحدّثت عن الله ، واليوم الآخر ، ومبادىء الإسلام ، والأخلاق بعامة ، وسجّلت انتصاراتها لشخصيات الإسلام ومواقفها وتحركاتها . . .

ويظل الإمام السجاد (ع) نموذج (الأدب الشرعي) الذي توفّر عليه خلال هذه الحِقبة الممتدّة أربع وثلاثين سنة ، حيث إنّه (ما عدا الشعر الذي تنزّه المشرعون عنه : كما كرّرنا) توفّر على تقديم نتاج فني ـ يُعدّ من حيث كثرته وتنوعه ـ نموذجاً يجيء في أرقامه بعد الإمام علي (ع) . . . . وأهمية النتاج الذي قدّمه تتمثّل في جملة من ضروب المعرفة وفي مقدمتها (أدب الدعاء) الذي رسَمَ بناءه وأنواعه وَفق صياغات خاصة تُعدّ أدباً يختصّ بالإمام السجاد (ع) كما سنرى ، حيث تجاوز به تسجيل العلاقة المباشرة والوجدانية بين الله والعبد إلى رصد مختلف العلاقات الاجتماعية المرتبطة بالسياسة والاقتصاد ، والإدارة ، والأسرة ، والعلم . . . الخ ، هذا فضلاً عمّا توفّر عليه من أدب الرسائل وأدب الحديث ونحوهما مما نعرض له الآن في الحقل التالي :

« أدب الإمـام السـجاد (ع) »

قلنا ، أنّ الإمام السجاد (ع) توفّـر على نتـاج فني ضخم يجيء ـ من حيث الكم ـ بعد الإمام علي (ع) ، كما يجيء ـ من حيث الكيف ـ متميزاً بسمات خاصة ، وفي مقدمة ذلك : أدب الدعاء الذي منحه السجاد (ع) خصائص فكرية وفنية تفرّد بها (ع) .

وإذا كان أدب الجنس واللهو والخمـر بدأ بـالتحرّك في هـذا العصر ، كما أنّ أدب المـدح لسلاطـين الدنيـا ، والأدب العقائـدي المنحرف بعـامة : فضـلاً عن الصراعـات السياسية المختلفة ـ بما في ذلك انتقال السلطة الأموية من بيت لآخر . . . ثم : ملاحظة الاستئثار بالسلطة الزمنية واستبدال القيم الإسلامية بقيم عنصرية (وفي مقـدمة ذلـك : محاربة الإسلاميين ، ومحاربة الموالي : مما مهّد لأدب عنصري وهجائي يـرتدّ إلى الـذهنية الجاهلية . . . كل أولئك : قابله الإمام السجـاد (ع) بالتـوفّر عـلى أدب خاص ، يتجـه ـ من جانب ـ إلى نقد الأوضاع المنحرفة ، ويتجه ـ من جـانب آخر ـ إلى بنـاء الشخصية الإسلامية في المستويين الفردي والاجتماعي ، بحيث يمكن القول بأنّ أدب السجـاد (ع) كان تجسيداً للحركة الإسلامية مقابل الأدب الدنيوي الـذي بدأ ينحـرف مع انحـرافات السلطة وينحدر إلى ما هو عابث ومظلم ومنحرف . . .

المهم ، أن نعرض ـ ولو سريعاً ـ لأدب السجاد (ع) ، ونبدأ بالحديث أولاً عن :

١ ـ الأدب السياسي

موقفه من السلاطين

ما دام الانحراف بدأ يفرز خطوطه بوضوح في هذا العصر ، حينئذٍ نتوقّع من الإمام (ع) أن يمارس وظيفة التوعية الإسلامية حيال : السلطة الزمنية المنحرفة ، ويحذّر الإسلاميين من التعاون مع السلطة ، مثلما يحذّرهم من الانحدار في الفتن والاضطرابات التي واجهها هذا العصر . . . ففي إحدى توصياته (ع) يقول : (كفانا الله وإيّاكم كيد الظالمين وبغي الحاسدين وبطش الجبّارين . أيّها المؤمنون : لا يفتننكم الطواغيت وأتباعهم من أهل الرغبة في الدنيا ، المائلون إليها ، المفتونون بها ، المقبلون عليها وعلى حطامها الهامد وهشيمها البائد غداً . . . وإنّ الأمور الواردة عليكم في كل يوم وليلة من مظلمات الفتن وحوادث البدع وسنن الجور وبوائق الزمان وهيبة السلطان ووسوسة الشيطان : لتثبط القلوب عن نيّتها وتذهلها عن موجود الهدى ومعرفة أهل الحق إلاّ قليلاً ممن عصم الله عز وجل ، فليس يعرف تصرّف أيامها وتقلّب حالاتها وعاقبة ضرر فتنتها إلاّ مَن عصم الله ، ونهج سبيل الرشد ، وسلك طريق القصد ، ثم استعان على ذلك بالزهد ، فكرّر الفكر واتّعظ بالعبر وازدجر . . . وإيّاكم وصحبة العاصين ومعونة الظالمين ومجاورة الفاسقين : احذروا فتنتهم وتباعدوا من ساحتهم . . . الخ[١] .

لنمعِنَ النظر في هذه الفقرات التي وردت في النص المتقدم ، من نحو : (كيد الظالمين) (بطش الجبّارين)(لا يفتننكم الطواغيت) (سنن الجور) (هيبة السلطان) (صحبة العاصين) (معونة الظالمين) (مجاورة الفاسقين) (احذروا فتنتهم) (تباعدوا من ساحتهم) . . . إنّها جميعاً تكشف عن أنّ الإمام (ع) كان حريصاً كل الحرص على توعية الإسلاميين ، وتحذيرهم من الانقياد وراء متاع الحياة الدنيا ، وبهارج السلطة والجاه والموقع ، حيث إنّ السلطة تخلّت تماماً عن الالتزام (ولو شكلياً) بمبادىء الرسالة التي شغل بها الجمهور في الفقرات السابقة بحيث كانت تستأثر باهتمامه : كما لحظنا . . .

---

(١) تحف العقول : ص ٢٥٧ ، ٢٦٠ .

والملاحَظ أنّ الإمام (ع) كان يستثمر جميع الفرص التي تتيح له أن يمارس عملية التوعية والتحذير من التعاون مع الظالمين سواء أكان ذلك في صعيد الخطب والتوصيات العامة ـ كما لحظنا من النص المتقدم أم كان ذلك في صعيد التوعية والتحذير لأفراد بأعيانهم ، . . . ومن ذلك مثلاً كتابته لأحد الأشخاص يلفت نظره إلى النتائج المترتبة دنيوياً وأخروياً على التعاون مع الظالمين . يقول (ع) في رسالته :

(فانظر أيّ رجل تكون غداً إذا وقفت بين يدي الله فسألك عن نعمه كيف رعيتها وعن حججه عليك كيف قضيتها ، ولا تحسبن الله قابلاً منك بالتعذير ، ولا راضياً منك بالتقصير ، هيهات ، هيهات ، ليس كذلك . أخذ على العلماء في كتابه إذ قال « لتبيّننّه للناس ولا تكتمونه » . واعلم أنّ أدنى ما كتمت وأخفّ ما احتملت أن آنست وحشة الظالم ، وسهلت له طريق الغي بدنوّك منه وإجابتك له حين دعيت ، فما أخوفني أن تبوء بإثمك غداً مع الخونة وأن تسأل عمّا أخذت بإعانتك على ظلم الظلمة ، إنك أخذت ما ليس لك ممّن أعطاك ودنوت ممن لم يرد على أحد حقّاً ولم ترد باطلاً حين أدناك وأجبت من حادّ الله ، أو ليس بدعائه إيّاك ـ حين دعاك ـ جعلوك قطباً أداروا بك رحى مظالمهم وجسراً يعبرون عليك إلى بلاياهم وسُلّماً إلى ضلالتهم ؟)(٢) .

واضح ، أنّ الإمام (ع) في هذه (الرسالة) يحدّد الوظيفة الاجتماعية للمفكرين ، حيث إنّ الله تعالى كما يقول (ع) : (أخذ على العلماء في كتابه إذ قال : « لتبيّننّه للناس ولا تكتمونه » وحينئذٍ فإنّ تعاونهم مع الظالم يساهم في نشر الضلال ، دون أن يردّوا باطلاً فضلاً عن أنّهم يؤمنون وحشة الظالم ، وفضلاً عن أنّهم يظلّون بمثابة جسر يعبر الظالمون عليهم لتمرّر مظالمهم . . . . . الخ .

المهم ، أنّ الإمام (ع) ـ وهو يمارس هذه الوظيفة الاجتماعية في التنبيه على المناخ السياسي لهذا العصر ، والتحذير من التعاون مع الظالمين ، إنّما يكشف بذلك عن أهمّ خصائص هذا العصر وانعكاساته على حقل الأدب ومن ثَم انعكاساته على تحديد وظيفة الإمام (ع) وأثر هذه الوظيفة على رجال الفكر : حيث إنّ توجيهاته وتوصياته (ع) لا بد

(٢) نفس المصدر : ص ٢٨١ ، ٢٨٤ .

أن تترك أثراً على ميدان النشاط الأدبي بالنسبة لعدد كبير من رجال الفكر الملتزمين . . .

وأمّــــا :

فنيــــاً

يمكن ملاحظة كل من (الخطبة) و (الرسالة) اللتين وقفنا عندهما ـ من حيث خصائص الفن ـ ومدى احتشادهما بالعناصر الجمالية التي اعتمدها (ع) لتوصيل هدفه الفكري . . . فالفقرات الأخيرة ـ من الرسالة على سبيل المثال ـ قد اعتمدت عنصر (التمثيل) و (الاستعارة) بنحو يتناسب تماماً مع السياق الموضوعي الذي استخدم فيه هذا العنصر الصوري ، . . . قال (ع) :

(جعلوك قُطباً ، أداروا بك رحى مظالمهم ، وجسراً يعبرون عليك إلى بلاياهم ، وسُلّماً إلى ضلالتهم) . . .

هذه الصور الفنية الثلاث (تتوكّأ على عنصرَي التمثيل والاستعارة) ، وقد استخدمها الإمام (ع) في (صورة كلية موحّدة تتألّف من صور جزئية هما : قُطب الرحى ، والجسر ، والسُلّم) . . . وأهمية مثل هذا التركيب الصوري تتمثّل في كونه (ع) : قد انتخب ظواهر مألوفة واضحة في خبرات الناس جميعاً مثل الرحى والجسر والسلم حيث يواجه الإنسان يومياً أمثلة هذه الخبرات . وهذه خصيصة واحدة . . .

أمّا الخصيصة الفنية الثانية : فقد استخدم الإمام (ع) ثلاث ظواهر (متجانسة) من حيث كونها تتماثل في دلالاتها ، « فالجسر » مثلاً هو خاص لعملية العبور ، والسُلّم خاص لعملية الصعود ، أي أنّ كليهما (وسيلة) لحركة الانتقال من مكان لآخر ، وعندما يستخدمها الإمام (ع) في توضيح هدف خاص ، إنّما يكون بذلك قد انتخب ظواهر خاصة قد التقطت بمهارة ودقة ، وكذلك « الرحى » حيث إنّها تستخدم لطحن الأشياء من خلال الاعتماد على القُطب منها ، والمهم أنّ هذه الظواهر الثلاث (بالرغم من الفوارق بينها) إلّا أنّها تستخدم لأهداف متماثلة ، فالقُطب تدار عليه الرحى من أجل عملية طحن ، والجسر من أجل عملية عبور ، والسُلّم من أجل عملية صعود ، . . . وحين يستخدمها الإمام (ع) في قضية التعاون مع الظالم ، يكون بذلك

قد انتخب أدقّ الظواهر لهذا الغرض، بل إنّ استخدامه للصورة (التمثيلية) بدلاً من التشبيه مثلاً يدلّنا على أنّهُ (ع) قد انتخب عنصر (الصورة التمثيلية) لأنّ الجسر والسُلّم والقُطب هي (تمثيل) للتعاون مع الظالم . . .

وأمّا الخصيصة الثالثة ، فهي أنّ الإمام انتخب (قطب الرحى) للمظالم ، وانتخب (الجسر للبلايا ، وانتخب (السُلّم) للضلالة ، . . . ولهذا الانتخاب دلالاته الفنية ، فالمظالم هي شدائد تدور على الإنسان ، ولذلك كان من المناسب أن يختار ظاهرة ذات (دوران) وهي : الرحى ، وجعل الشخص (قُطباً) تدور عليه هذه الرحى . . . وأمّا (الضلال) فهو عملية تدنٍ وهبوط ، إلاّ أنّ الإمام (ع) استخدم مفهوم (الضد) وهو ـ الصعود ـ لكي يوضّح بأنّ المتعاون مع الظالم قد اتّخذ (سُلّماً) للصعود بالضلال الذي هو تدنٍّ وهبوط في الواقع ، . . . وهذا النمط من التركيب الصوري يجسّد خصيصة فنية رابعة حيث يستخدم (التضاد) من خلال (التماثل) . . .

وأمّا « الجسر » فبما أنّه وسيلة (عبور) حينئذٍ فإنّ (البلايا) ـ وهي المصائب ـ طالما تقترن بكونها مما يمرّ عليها ويعبر عليها لتثبيت مواقع الظالمين ، من حيث إنّ مواقعهم وسلطانهم يمرّ من خلال مصائب الآخرين : كما هو واضح . . . .

إذن : أمكننا أن نتبين جملة من الخصائص الفنية المثيرة في هذا الانتخاب لعنصر (الصورة) : فيما تجانست ـ فنياً ـ مع طبيعة الأفكار التي استهدف الإمام (ع) توصيلها إلى الناس .

والأمر نفسه يمكننا ملاحظته في (الخطبة) التي وقفنا عندها ، حيث حشدها (ع) بعنصر صوري ملحوظ من نحو (حطامها الهامد ، وهشيمها البائد) ، وحشدها بعنصر إيقاعي ملحوظ أيضاً من نحو (فكرّر الفكر ، واتّعظ بالعِبَر ، وازدجر) حيث استخدم عنصر (التجانس الصوتي) بمستوياته المختلفة (فكرّر الفكر) ـ وهو تجانس في أكثر من صوت) ـ (العِبَر ، ازدهر ، الفكر) ـ وهو تجانس في أكثر من فاصلة . . . . الخ . . . هذا فضلاً عن حشد الخطبة بعنصر (لفظي) قائم على التكرار والتضاد ، والتتابع ، و والخ . . .

الأدب الاجتماعي

النماذج المتقدمة ، تشكّل (أدباً سياسياً) من حيث كونها تتعرّض للسلطة والعلاقات الاجتماعية المرتبطة بها .

وهناك نوع من الأدب الذي يُعنى بالعلاقات الاجتماعية أيضاً ، إلاّ أنّها تتجاوز ما هو خاص (مثل السياسة) إلى مطلق العلاقات الاجتماعية ، . . . وهذا ما توفّر الإمام (ع) على العناية به أيضاً في ضوء الواقع الاجتماعي الذي يواجه الإنسان فيما يفرض عليه : إقامة علاقات خاصة وعامة من خلال المفهوم (العبادي) لهذه العلاقات . . .

وقد أتيح للإمام السجاد أن يتوفّر على صياغة (بحث) أو (مقال) اجتماعي يتناول حصيلة أو مختلف العلاقات التي تربط الفرد بسواه : حيث صاغ (ع) خمسين مادة اجتماعية تلخّص علاقة الإنسان بالله والمجتمع والفرد . . . أي أنّ هذه (المواد) ترسم (التصوّر الإسلامي لعلاقة الإنسان بالآخرين) فيما ينبغي لفت النظر إلى الأهمية الكبيرة لمثل هذه المواد التي تتجاوز البحث الخاص أو الجزئي إلى : نظرية اجتماعية في العلاقات . . .

لقد رسم الإمام (ع) ثلاثة مستويات من (المسؤولية) على الإنسان :

١ ـ مسؤوليته حيال الله تعالى .

٢ ـ مسؤوليته حيال نفسه .

٣ ـ مسؤوليته حيال الآخرين .

ومن الواضح أنّ العلاقات الاجتماعية تنحصر في هذه الأطراف الثلاثة (إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ العلاقة مع الله) تشكّل طرفاً خاصاً أو طرفاً رئيساً تترتب عليه العلاقات الأخرى ، وهذا ما أوضحه الإمام (ع) : (**إنّ لله عليك حقوقاً محيطة بك في كل حركة تحرّكتها أو سكنة سكنتها أو منزلة نزلتها أو جارحة قبلتها أو آلة تصرّفت بها : بعضها أكبر من بعض ، وأكبر حقوق الله عليك ما أوجبه لنفسه تبارك وتعالى من حقّه الذي هو أصل الحقوق : ومنه تفرع**) .

وأمّا ما يتّصل بعلاقة الإنسان مع نفسه ، فقد أبرز الإمام (ع) مستويات التعامل مع جوارحه السبعة : البصر ، السمع ، اللسان ، اليد ، الرجل ، البطن ، الفرج . أي كيفية استخدامها في العمل العبادي .

وأمّا ما يتصل بعلاقة الإنسان مع الآخرين ، فقد حدّدها (ع) بدأ من أصغر وحدة اجتماعية (العائلة) إلى أكبر مؤسّسة اجتماعية (الدولة) أو الإمام ، مروراً بالأقرباء ، الجيران ، الأصدقاء ، الرعية ، الأقليات ، الخصوم ، الخ . .

ثم يعلِّق (ع) على هذه العلاقات أو الحقوق التي فصّل الحديث عنها ، قائلاً :

(فهذه خمسون حقّاً محيطاً بك لا تخرج منها في حال من الأحوال ، يجب عليك رعايتها والعمل في تأديتها والاستعانة بالله جلّ ثناؤه على ذلك ، ولا حول ولا قوّة إلاّ بالله ، والحمد لله ربّ العالمين)[٣] . . . .

ما يعنينا من هذه الوثيقة الاجتماعية : بُعدها الفكري والفني . . . أما بُعدها الفكري فيكفي أنّها تشكّل (وثيقة) لم يتوفر على مثلها أي باحث اجتماعي من حيث تصنيفها لمفهوم (العلاقات) ، فضلاً عن أنّ هذه (العلاقات) قد تمّ صياغتها وَفقاً للمفهوم العبادي للإنسان ، مما يجعلها متفردةً في ميدان البحث الاجتماعي .

وأمّا فنياً : فلا نتوقّع من البحث الاجتماعي أن يُعنى بعناصر إيقاعية أو صورية مثلاً : طالما تنصبّ العناية فيها على توضيح الأفكار بنحو جليّ ، ومحدّدٍ . . . لكن مع ذلك ، نجد ـ أنّ العنصر اللفظي من جانب ، من حيث إحكام العبارة ـ ثم توشيحها بين حين وآخر ببعض العناصر الصورية والإيقاعية من جانب ثانٍ ، فضلاً عن بنائها المحكم من جانب ثالث : نجد كل ذلك متوفّراً في الوثيقة المشار إليها .

فمثلاً يقول (ع) عن علاقة الإنسان بمن ينصحه : (وأمّا حقّ الناصح فأن يلين له جناحك ، ثم تشرئبّ له قلبك ، وتفتح له سمعك) : حيث حشد هذه الفقرة بثلاث استعارات : فجعل للّين جناحاً ، وللقلب امتداداً ، وللسمع باباً . . .

---

(٣) نفسه : ص ٢٦٠ ، ٢٧٨ .

وحين تحدّث عن علاقة الإنسان بإمامه ، قال : (. . . فإن تعلم أنّه قد تقلّد السفارة فيما بينك وبين الله ، والوفادة إلى ربّك : وتكلّم عنك ولم تتكلّم عنه ، ودعا لك ولم تدعُ له ، وطلب فيك ولم تطلب فيه ، وكفاك همّ المقام بين يدي الله والمسألة له فيك ولم تكفِه ذلك) .

فالملاحَظ هنا ، أنّ عنصر (التقابل) و (التكرار) و (التجانس) و (المزاوجة اللفظية) قد لعب دوراً كبيراً في إضفاء الجمال والإمتاع على العبارات المشار إليها ، . . . . ويمكنك أن تتأمّل بدقة عبارات من نحو (دعا لك ، لم تدعُ له) (طلب منك ، لم تطلب منه) (كفاك ، لم تكفِه) حتى تتحسّس جمالية مثل هذه الأدوات اللفظية : من تقابل ، ونفي ، وإيجاب ، الخ . . . وهكذا سائر العبارات التي تحتشد بعنصر لفظي وصوري مثل (أنّه يدك التي تبسطها ، وظهرك الذي تلتجىء إليه ، وعزّك الذي تعتمد عليه . . . . الخ ، حيث تتابعت صور (التمثيل) في هذه الفقرة مقابل تتابع صور (الاستعارة) في فقرات سابقة . . . ومن نحو (إنّ الله جعلها سكناً ومشراحاً وأنساً وواقية) حيث حشد أربع صور متتابعة واحدة بعد الأُخرى . . . ومثل قوله عن الأمّ (وَقَتْكَ بسمعها وبصرها ويدها ورجلها وشعرها وبشرها وجميع جوارحها ، مستبشرة بذلك ، فرحة ، موبلة محتملة . . . الخ) ، حيث حشد الفقرات باستعارة لجميع جوارح الأم : السمع ، البصر ، اليد ، الرجل الخ ، ثم وشّحها بصياغة فنية ذات عنصر وصفي مثل (فرحة ، محتملة ، موبلة . . . الخ) فضلاً عن توشيحها بتجانس صوتي : من حيث الفواصل أو من حيث تماثل الأصوات ، الخ . . . .

إذن : بالرغم من أنّ الوثيقة الاجتماعية المشار إليها ، قد تمحّضت للبحث عن ظواهر علمية تتصل بتصنيف العلاقات بين الإنسان وبين الأطراف الثلاثة : الله تعالى ، النفس ، الآخرين ، إلاّ أنّه (ع) وشّحها بلغة فنية بالنحو الذي أوضحناه .

* * *

الأدب الأخلاقـــــي

مـا تقدم من النـماذج ، تجسّد ـ كـما لحظنـا ـ نصوصـاً اجتماعيـة ، بعضها يتصـل بظواهر اجتماعية عامة مثل (العلاقات) العامـة ، وبعضها بمـا هو خـاص مثل (عـلاقة الإنسان بالمؤسسة الرسميـة ـ الدولـة) ، . . . وهناك أيضـاً ظواهـر من نمط آخر تتصـل بـالسلوك العام أو مـا يسمى بـ (البُعد الأخـلاقي) من الشخصية ، سـواء أكـان ذلـك يتصل بعلاقة الإنسان مع الله ، أو بعلاقتـه مع الآخـرين ، أو بطبيعـة تعامله مـع البيئة المادية التي تحيط بـه ، وهذا من نحـو تعـامله مثلاً مع متاع الحياة الـدنيـا ، حيث تشـير التوصيات الإسلامية إلى مفهوم (الزهـد) حيال المتـاع المذكـور، . . . . وهذا مـا توفّـر الإمام (ع) أيضاً على طرحه في أشكال متنوعة من التعبير : خطابة ، رسالة ، خاطـرة ، دعاء ، الخ ، حيث نلحظ مثلاً قوله (ع) في وصفه لسمة الزاهدين :

(إنّ عـلامة الـزاهـدين في الـدنيـا ، الـراغبـين في الآخـرة : تـركهم كـل خليط وخليل ، ورفضهم كل صاحب ، لا يريد ما يـريدون ، ألا وإنّ العـامل لثـواب الآخرة هو الزاهد في عاجل زهرة الدنيا ، الآخذ للموت أُهبته ، الحاث على العمل قبـل الأجل ونزول ما لا بد من لقائه ، وتقديم الحذر قبل الحين ، فإنّ الله عزّ وجلّ يقـول « حتى إذا جاء أحدهم الموت قال ربّ أرجعـون لعلّي أعمل صـالحاً فيـما تركت » فلينـزلنّ أحدكم اليوم نفسه كمنزلة المكرور إلى الدنيا . . . واعلم ويحك يا ابن آدم إنّ قسوة البطنة وفطرة الميلة وسكـر الشبع وعـزّة المُلك مما يثبط ويبـطىء عن العمـل ويُنسي الـذِكـر ويلهي عن اقتراب الأجل ، حتى كأنّ المبتلى بحب الدّنيا بـه خبل من سكـر الشراب ، فإنّ العـاقل عن الله الخـائف فيه العـامل لـه ليمرن نفسـه ويعوّدهـا الجوع حتى تشتـاق إلى الشبع : وكذلك تضمّر الخيل لسبق الرهان)[٤] .

هذا النموذج من (الأدب الأخلاقي) يطفـح بدوره بعنـاصر فنية متنـوعة كـما هو مـلاحَظ : ويكفي أن نتأمّـل القِسم الأخير من هـذا النص ، حتى نلحظ مدى تـوشيحه بقيم الفن ، . . . ولنقرأ (حتى كأن المبتلى بحب الدنيا به خَبَلٌ من سكر الشراب) حيث اعتمدت هذه الفقرة عنصر (التشبيه (، ولنقرأ أيضاً : (وكذلك تضمـر الخيل : لسبق

(٤) نفسه : ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ .

الرهـان) حيث اعتمـدت هـذه الفقـرة عنصراً صـوريـاً مهمّـاً هـو (الصـورة الفنيـة الاستدلالية) . . . . وما أن ندقّق في هـاتين الصـورتين مثـلاً حتى ندرك أهميتهـا ـ فنياً وفكرياً ، . . . فتشبيه المبتلى بحبّ الدنيا بمن مسّه خَبَل من الشراب : ينـطوي على دقـة بـالغة الأهميـة فهو استخـدم الأداة (كأنّ) دون أن يستخـدم أداتي التشبيـه المعـروفتـين (الكاف) و (مثل) : نظراً لأنّ الأداة (كأنّ) خـاصة بـالتشبيه الـذي يقل عن درجـة الوسط في رصده للعلاقة بين المشبّه والمشبّـه به ، فـإذا كان الشبـه كبيراً بـين الطرفـين ، استخدمت الأداة (مثل) ، وإذا كـان متوسّـطاً : استخدمت الأداة (الكـاف) ، وإذا كان أقلّ من المتوسط استخدمت (كـأنّ) ، . . . وبما أنّ درجـة التشابـه بين السكـر من الدنيا والسكر من الشراب : لا تصل إلى حد التماثل أو التقارب ، حينئذٍ فإنّ استخـدام الأداة (كـأن) تظل هي الأداة الفنيـة التي تتناسب مـع هذا التشبيـه . . . وأمّا الصـورة الاستدلالية (وكذلك تضمر الخيل : لسبق الرهان) فهي تفرض جماليتها على القـارىء ما دمنا نعـرف بوضـوح أنّ تدريب الإنسـان على الجـوع يقتاده بـالتدريـج إلى أن يزهـد بالشبع ـ ومن ثَم يتصاعد بسلوكه إلى القمة : من حيث تحقيق التوازن النفسي للإنسـان وهو غاية ما تتـطلع البشرية إليـه (أي : تحقيق التوازن) ، . . . . لـذلك فـإنّ الصورة الاستدلالية القائلة بأنّ (الخيـل تضمر : لسبق الـرهان) تـظل : بديـلاً فنياً لمن يجـوع لتحقيق التوازن الداخلي ، فكما أنّ الخيـل يقلّل من أكلها من أجـل أن يتحقّق سبقها في الرهان ، كـذلك : عنـدما يقلِّل الشخص من أكله من أجـل أن يتحقّق سبقه إلى تحقيق التوازن النفسي ، فضلاً عما يقتاده ذلك إلى الربح الأخروي بطبيعة الحال .

* * *

أدب الدعـــاء

ما قدّمناه من النماذج الأدبية للإمام السجاد (ع) ، يظل تجسيداً لنصـوص تحدثت عن ظواهر سيـاسية واجتمـاعية وأخـلاقية : اتّخـذت شكل خـطبة أو رسـالة أو بحث أو ظاهرة . . . إلاّ أنّ أهم ما ينبغي ملاحظته هـو : أنّ المفهومـات السياسيـة والاجتماعيـة والأخلاقية وسواها من الظواهر التي سنعـرض بها : إنّمـا تكشّفت بنحو ملحـوظ في أحد

الأشكال الأدبية التي يختص بها أدب التشريع الإسلامي ألَا وهو : (الدعاء) ، حيث يمكن القول ـ كما أشرنا سابقاً ـ بأن الإمام السجاد (ع) يُعدّ متفرِّداً في توفّره على صياغة الأدعية : من حيث الكم ومن حيث التنوّع في أشكال الدعاء ومستوياته ودلالاته ، . . . . لذلك : ما دام الإمام السجاد (ع) قد تفرّد في هذا الميدان بحيث أشار أكثر من مؤرِّخ بأنّ (أدب الدعاء) لدى الإمام السجاد (ع) : جسّد (ع) « الأسلوب الأدبي » الذي اختطه (ع) في مواجهته لمشكلات الإنسان والعصر . . .

لذلك يتعينّ على مؤرِّخ الأدب أن يقف عند ظاهرة (الدعاء) عند الإمام السجاد (ع) ، ليفصّل الحديث عنه فنياً وفكرياً ، ما دام الدعاء قد جسّد لدى الإمام (ع) ظاهرة ملحوظة متفرِّدة : من حيث الكم ، ومن حيث التنوّع ، ومن حيث الوظيفة الاجتماعية ، ومن حيث السمات الفنية التي واكبت هذا الشكل الأدبي .

ونبدأ بالحديث عن ذلك :

فكرياً

يظل (الدعاء) عند الإمام السجاد (ع) وسيلة فنية لطرح القضايا الفردية والاجتماعية والكونية والتواصل الوجداني بشكل عام ، وإذا كان الدعاء في غالبيته تتم صياغته للتواصل الوجداني (أي : توجّه الإنسان إلى الله لإشباع حاجاته الروحية ، مثل رضى الله تعالى ومناجاته وتحميده الخ) ، فإنّه ـ لدى الإمام السجاد (ع) ـ تجاوز هذا الصعيد (الوجداني) إلى مطلق الصُعد التي تصاغ فيها الخطب والرسائل والمقالات والخواطر والأحاديث ، أي : أنّ الدعاء يقوم بمثل ما تقوم به الخطبة أو الرسالة أو الحديث من حيث طرح القضايا العبادية المختلفة (سياسياً ، اجتماعياً ، عسكرياً ، أخلاقياً ، الخ) ، ويكفينا أن ننظر إلى موضوعات (الصحيفة السجادية) التي جمعت فيها نصوص الدعاء للإمام السجاد (ع) ، حتى نتبينّ كيفية طرحه (ع) لقضايا الكون والمجتمع والفرد و. . . . فإذا استبقينا الدعاءات المرتبطة بتحميد الله تعالى نجد أنّ القوى الكونية مثل : حملة العرش ، والرُسل ، أو الظواهر الكونية مثل : الأهلّة : تأخذ نصيباً من نصوص دعاءاته (ع) ، ونجد ـ في صعيد العلاقات الاجتماعية ـ دعاءاته

لـلأبوين ، لـلأولاد ، للخاصـة ، للجيران : تـأخذ نصيبهـا أيضاً ، . . . ونجـد ـ في الصعيد العسكري ـ دعاءه لأهل الثغور ، وهكذا سائر القضايا الاجتماعية أو الفـردية أو العبادية العامة ، فهناك أدعية : لدفع الظلامات ، وأدعية لدفـع كيد الأعـداء ، وأدعية للاستسقاء وغيرها من الظواهر الاجتماعية ، وأمّـا الظواهـر العباديـة من نحو أدعيتـه في الأيـام والأسابيـع والشهور والأعيـاد الخ . . . أو الـظواهر الفـردية من نحـو أدعيتـه في الصحة والمرض والشدة والرزق و. . . . الخ : هذه الأدعيـة تحتل مسـاحة ضخمـة من النتاج . وأمّا :

فنيـــــاً

إنّ هذه الأدعية تتميز بكونها مصاغة وَفق لغة فنية مدهشة وليست مجرد أدعية ذات مضمونات كونية أو اجتماعية أو فردية أو عبـادية ، وهـذا ما يمنحهـا قيمة ضخمـة بحيث تظل في مقدمة النصوص الأدبيـة التي ينبغي لمؤرّخ الأدب أن يُعنى بها كـل العنايـة . . . لـذلك نبـدأ بعرض سريـع للخصائص الفنيـة التي تطبـع (فن الـدعـاء) عنـد الإمـام السجاد (ع) ، . . . .

ونعرض أولاً نصّاً عاماً للتعرّف على مجمل الخصائص ، وهو :

(الدعاء لأهل الثغور)

يبدأ دعاؤه (ع) بهذا النحو :

(اللّهمَ صلِّ على محمد وآل محمد :
وحصِّن ثغور المسلمين بعزّتك ، وأيِّد حماتها بقوّتك واسبغ عطاياهم من جدّتك .
اللّهمَ صلِّ على محمد وآله :
وكَثِّـر عدّتهم ، واشحـذ أسلحتهم ، واحرس حـوزتهم ، وامنـح حـومتهم . . .
وامـددهم بملائكـة من عندك مـردفين ، حتى يكشفـوهم إلى منقـطع الـتراب : قتـلاً في أرضك ، وأسْراً : أو يقرّوا بأنّك أنت الله الذي لا إله إلاّ أنت وحدك لا شريك له .

اللّهمَ واعمم بـذلك أعـداءك في أقطار البـلاد من الهنـد والـروم والـترك والخـزر

والحبش والنوبة والزنج والسقالبة والديالمة وسائر أمم الشرك الذين تُخفى أسماؤهم وصفاتهم وقد أحصيتهم بمعرفتك وأشرفت عليهم بقدرتك . . .

اللّهمَ وامزج مياههم بالوباء ، وأطعمهم بالأدواء ، وارمِ بلادهم بالخسوف ، وألحّ عليها بالقذوف . . .

اللّهمَ وأيّ غازٍ غزاهم من أهل ملّتك . . . فلقِه اليُسرَ ، وهيّء له الأمر ، . . .

وتخيّر له الأصحاب ، واستقوِ له الظهر ، وأسبغ عليه في النفقة ، . . .

وأطفىء عنه حرارة الشوق وأجره من غمّ الوحشة ، وأنسه ذكرَ الأهل والولد ، . . . .) . . . . . . إنّ هذا النص يحتشد ـ مضموناً ـ بأفكار ترتبط بمتطلبات المعركة من حيث صياغة الشخصية المقاتلة ، ومن حيث تشخيص العدوّ وطرائق خذلانه ، . . . وأمّا فنياً فيحتشد النص بصور وإيقاعات متنوعة : بحيث لا تكاد تمرّ فقرة إلاّ وتشكّل مع مثيلتها فاصلة مقفّاة (بعزّتك ، بقوّتك ، جدّتك) (أسلحتهم ، حوزتهم ، حومتهم) (بالوباء ، بالأدواء) (بالخسوف ، بالقذوف) . . . لكن : عندما لا يستدعي الموقف : (إيقاعاً منتظماً) حينئذٍ يختفي هذا العنصر ، وذلك من نحو عرضه لهويات الأعداء : من الروم ، والترك ، والهند ، والزنج ، والسقالبة ، والديالمة الخ ، . . . كذلك يحتشد النص بعنصر الصورة، لكن دون أن تتكثّف النسبة، وذلك لأنّ متطلبات كل دعاء تفرض حيناً تكثيفاً لعنصر الصورة وحيناً آخر تقليلاً له ، . . . وكذلك عنصر الإيقاع ، وهو أمر سنتحدث عنه عند عرضنا لكل عنصر فني على حدة . . . ونبدأ ذلك بالحديث أولاً عن :

البنــــاء الخارجي

يظل البناء الفني للدعاء عند الإمام السجاد (ع) مطبوعاً لسمات الإحكام والإتقان والمتانة بنحو ملحوظ . . .

وأوّل ما ينبغي ملاحظته هنا ، أنّ كل دعاء يتضمن (بُعداً موضوعياً) يستهلّ به

---

(٥) الصحيفة السجادية : الدعاء ، رقم٢٧ .

أو يختم بـه أو يتخلل وسـطه أو يتخلل بـدايتـه ووسـطه ونهايتـه . . . ونعني بـ (البُعـد الموضوعي) هو : أن يقترن الدعاء (مهما كان نمطه) بالتمجيد لله تعالى ، من جـانـب ، وبالصلاة على النبي (ص) وآله (ع) من جانب آخر ، فما دام الدعاء هو محاورة انفراديـة مـع الله تعالى فحينئذٍ تظل أولى سماته هي : « الخطابية » من نحـو عبارة (اللّهمّ) أو (إلهي) وسواهما . . . حيث تستدعي مثل هذه العبارة (حمداً) أو (ثناء) بالضرورة ، كـما تقترن ـ في الغـالب ـ بالصـلاة عـلى محمـد وآلـه أيضـاً بصفتهم (عليهم السـلام) (وسائل) للتقرّب إلى الله تعالى . . . . ومن الواضح أنّ الدعاء عندما يقترن بأمثلة هذه العبارات إنّما يحتفظ بسمته (الموضوعية) التي تتمحّض لله تعالى ، . . . فنحن إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ الأدعية هي على مستويات متنوعة ، منها (الدعاء الموضـوعي) وهو مـا يرتبط بالتمجيد لله تعالى فحسب : حينئـذٍ فإنّ (الهـدف العبادي المحض سـوف يطبـع مثل هذا الدعاء . . . لكن هناك أدعية تخصّ الحـاجات الفـردية فحسب ، وحينئذٍ فإنّ ربط هذه الحاجات الفردية بالتمجيد لله تعالى وبالصلاة على النبي وآله : يجعـل الدعـاء في أشكاله جميعاً ذا طابع (موضوعي) يتصاعد على الحاجات الفردية المحضة ، وهذا ما يكسب الدعاء أهميته الكبيرة دون أدنى شك . . .

ويمكننـا أن نستشهد بـأخذ نمـاذج الأدعية لمـلاحـظة البنـاء الفني فيـه : من حيث عناصره (الموضوعية) المشار إليها . . . . وهو :

دعـاء مكارم الأخلاق

إذا كـانت وثيقة (رسـالـة الحقـوق التي تضمنت البحث عن حصيلة العـلاقـات الاجتماعية) تمثّل : وثيقة اجتماعية (أي : انتسابها للمعـرفة الاجتـماعية) فـإنّ (مكارم الأخـلاق) يُعدّ وثيقـة نفسية (أي : انتسـابها للمعـرفة النفسيـة التي تتنـاول ـ في أحـد أقسامها ـ سمات الشخصية) حيث يرسم (ع) عشرات (السمات) التي تطبع الشخصية الإسلامية بحيث يمكن للملاحظ النفسي أن يستخلص منها الطابع العام لهذه الشخصية في مختلف سماتها العبادية والاجتماعية والعقلية والمزاجيـة (ممّا لا يـدخل في نـطاق دراستنا الأدبية بقدر ما يدخل في نطاق علم النفس الإسلامي) . . . والمهم هو : أن نتبينّ عمارة الدعاء من حيث الخطوط التي انتظمت هذه العمارة وَفق نسق هندسي محكم ، . . .

بدأ الدعاء بهذا النحـــو :

١ ـ اللَّهمَ صلِّ على محمد وآله : وبلّغ بإيماني أكمل الإيمان ، واجعل يقيني . . .

٢ ـ اللّهمَ صلّ على محمـد وآله : واكفِني مـا يشغلني الاهتمام بـه ، واستعملني بما تسألني . . .

٣ ـ اللّهمَ صـلّ على محمـد وآله : ولا تـرفعني في الناس درجـة إلاّ حططتني عنـد نفسي مثلها . . .

٤ ـ اللّهمَ صلّ على محمد وآله : ومتّعني بهُدىٰ صالح لا استبدل به . . . .

٥ ـ اللّهمَ صلّ على محمد وآله : وأبدلني من بغضة أهل الشنآن المحبة . . .

٦ ـ اللّهمَ صلّ على محمد وآله : وحلّني بحُليَة الصالحية ، وألبسني . . . .

وهكذا يمضي الدعاء في مقاطع منسّقة يبدأ كل واحد منها بفقرة (اللّهم صلّ عـلى محمد وآل محمد) ، ويتناول كل مقطع مجموعة من السمات النفسية المتجانسـة أو المنتسبة لجذر متجانس من السلوك مثل المقطع الأخير حيث قال النص :

(اللّهم صلّ على محمد وآل محمد : وحلّني بحُليَة الصالحين وزينة المتّقين في بسط العدل ، وكظم الغيظ ، وستر العائبة ، ولين العريكة ، وخفض الجناح الخ)[٦] .

فهـذه (السمات) جميعـاً تنتسب إلى سمة (عـامة) مـرتبـطة بمـا يُسمّى في اللغـة النفسيـة) بـ (نزعـة المسالمـة) مقابـل (نزعـة العدوان) . . . حيث تجيء مفـرداتها في سمات جزئية مثل : بسط العدل ، وكظم الغيظ ، وإصلاح ذات البَين . . . الخ .

والمهم ، أنّ هذا النمط من البناء قـد جعل من فقـرة (اللّهم صلّ عـلى محمد وآل محمـد) محطّة (مـوضوعيـة) ينتهي إليها ـ من جـانب ـ كل مقـطع يتنـاول مـوضـوعـاً مستقلاً ، كما أنّه ـ من جانب آخر ـ يجعل للدعـاء (بُعداً مـوضوعيـاً) هو (مخـاطبة الله تعالى) ثم (الصلاة عـلى محمد وآلـه) حتى لا ينفصل مـا هو (حـاجة فـردية) عـمّا هو (حاجة عبادية) . . .

(٦) نفس المصدر : الدعاء رقم ٢٠ .

بالمقابل ، نجد أنّ (الأدعية الموضـوعية) لا يفصلهـا الإمام (ع) عن (الأدعيـة الـذاتية) أيضـاً ، بحيث إذا كان الـدعاء يتنـاول ظاهـرة (موضـوعية) لا عـلاقـة لهـا بحـاجات الفـرد) : حينئذٍ يخلّلهـا الإمام (ع) (بُعـداً ذاتيـاً) حتى لا ينفصـل مـا هـو (عبـادي) عمّا هـو (ذاتي) أيضاً ، . . . فمثـلاً في دعـائـه (ع) (إذا نـظر إلى السحب والبروق ـ وهي ظواهر إبداعية) نجده يصل بين هذه الظواهر الإبداعيـة وبين (جـانبها النفعي للإنسان) فيقول :

(اللّهمَ : إنّ هـذين آيتان من آيـاتك ، وهـذين عونـان من أعوانـك ، يبتـدران طاعتك . . . فلا تمطرنا بهما مطر السوء ، ولا تلبسنا بهما لبـاس البلاء ، اللّهمَ صـلّ على محمد وآله وأنزل علينا نفع هذه السحائب وبركتها واصرف عنّا أذاها . . .) .

وحتى في دعائه (ع) (لحملة العرش مثلاً) حينما يقول عنهم :

فصلّ عليهم وعلى الروحانيين من ملائكتـك وأهل الـزُلفة عنـدك ، وحمّال الغيب إلى رسلك . . .) نجده يختم ذلك بقوله (ع) :

(اللّهم : وإذا صلّيت على ملائكتـك ورُسلك وبلغتهم صلواتنا عليهم ، فصـلّ علينا بما فتحت لنا من حسن القول فيهم ، إنّـك جواد كـريم)[٧] حيث وصل بـين (ما هو عبادي صرف) وبين ما هو (ذاتي) هو : الصلاة على (الـداعي) أيضاً ، مشفـوعاً بجملة (أنّك جواد كريم) حيث ترتبط هذه الفقرة بما هو (فردي) من الحاجات كما هو واضح . . .

إذن : تظل عمارة (الدعاء) خاضعة لمبنى هندسي هو (ربط الحاجات الموضوعيـة بالحاجات الفردية) وذلك بسبب كون (الداعي) من جانب : له حاجاتـه الفرديـة التي تحمل طابع المشروعية ، وبكـونه ـ من جـانب آخر ـ ينبغي أن يـظل (موضـوعياً) يُعنى بالظواهر التي تسمو على حاجاته الفردية سواء أكان ذلـك في الدعـاء الذاتي الـذي يربط دائماً بما هو موضوعي أو في الدعاء الموضـوعي الذي يـربط بما هـو ذاتي ، بالنحـو الذي لحظناه في النماذج المتقدمة . . .

(٧) نفسه : الدعاء رقم ٣ .

والمهم ، بعد ذلك : أنّ المزج بين موضوعية الدعاء وذاتيته يظل خاضعاً لمبنى فنّي بالغ الإحكام بحيث تتوزّع مقاطع الدعاء وَفق خطوط منتظمة من نحو ما لحظناه في دعاء مكارم الأخلاق .

* * *

وهذا كله فيما يتصل بالخطوط العامة لعمارة الدعاء (من حيث الشكل الخارجي له) .

أمّا ما يتصل (بالشكل الداخلي للبناء) أي : من حيث تلاحم أجزائه وصلة بعضها مع الآخر ، فيمكن تقديم نموذج منه تحت عنوان :

البنـــاء الداخلـــي

يقول (ع) في إحدى مناجاته :

١ ـ (إلهي إليك أشكو نفساً بالسوء أمّارة ، وإلى الخطيئة مبادرة ، وبمعاصيك مولعة ولسخطك متعرّضة ، تسلك بي مسالك المهالك ، وتجعلني عندك أهون هالك كثيرة العلل طويلة الأمل ، إن مسّها الشر تجزع وإن مسّها الخير تمنع ، ميّالة إلى اللّعب واللهو ، مملوءة بالغفلة والسهو ، تسرع بي إلى الحوبة وتسوّفني بالتوبة .

٢ ـ (إلهي : أشكو إليك عدوّاً يضلّني وشيطاناً يغويني ، قد ملأ بالوسواس صدري وأحاطت هواجسه بقلبي ، يعاضد لي الهوى ويزين لي حبّ الدنيا ويحول بيني وبين الطاعة والزُلفى .

٣ ـ (إلهي : إليك أشكو قلباً قاسياً مع الوسواس متقلِّباً ، وبالرين والطبع متلبِّساً ، وعيناً عن البكاء من خوفك جامدة ، وإلى ما يسرّها طامحة .

٤ ـ (إلهي : لا حول ولا قوّة إلاّ بقدرتك ، ولا نجاة لي من مكاره الدنيا إلاّ بعصمتك ، فأسألك . . . الخ) (٨) .

---

(٨) نفسه : المناجاة ، رقم ٢ .

هذا النص يتضمن أربعة مقاطع ، كل مقطع منها موصول بما قبله وبما بعده : فالمقطع (١) يتحدث عن نفس أمّارة بالسوء ، بالمعصية ، ويعرض مفردات من السلوك المتصل بكثرة العلل والأمل والجزع واللعب والمنع الخ ، وهي مفردات تتلاحم عضوياً مع النفس الأمّارة بالسوء .

أمّا المقطع (٢) فقد تحدّث عن (المنبّه) للسلوك المذكور متمثلاً في (الشيطان) ، ثم يعرض مفردات ذلك متجسّدة في : الوسوسة ، تزيّين الدنيا . . . . وأمّا المقطع (٣) فيترتب على سابقه وهو : الطبع والرين على الفؤاد : نتيجة لممارسة المفردات التي عرضت في المقطع (٢) . وأمّا المقطع الرابع فيتجه إلى (الله تعالى) لإنقاذ النفس من السوء الذي تحدّثت المقاطع الثلاثة عنه .

إذن : التنامي العضوي بين هذه المقاطع يظل من الوضوح بمكان ملحوظ ، مما يفصح عن إحكام الهيكل الهندسي للدعاء ، بحيث يمكن القول بأنّ (فن الدعاء) لدى الإمام (ع) ليس مجرد عرض للمضمونات بل إخضاعها لهيكل هندسي متقن يرتبط كل جزء بسابقه ولاحقه ، ويتنامى كل جزء وَفق مراحل النمو النفسي ، حتى ينتهي إلى المرحلة الأخيرة : وَفق تخطيط مرسوم ، بالنحو الذي لحظناه .

طبيعياً ، أنّ هذا التلاحم والنمو بين أجزاء النص لا يقف عند هذه المستويات فحسب ، بل يتجاوزها إلى التلاحم بين مختلف العناصر الفنية : بحيث تجيء عناصر (الصورة) و (الإيقاع) وسواهما متجانسةً مع الفكرة العامة التي ينطوي عليها الدعاء ، وهو أمر يمكن ملاحظته عندما نعرض للعناصر الفنية ، فيما نبدأ ذلك بالحديث أولاً عن :

الإيقـــاع

يظل (الإيقاع) أهم عنصر في صياغة الدعاء ، بصفة أنّ (الدعاء) يقترن بعنصر (التلاوة) وليس القراءة الصامتة ، وحينئذٍ فإنّ (التلاوة) تتطلب (إيقاعاً) يتناسب مع وحداته الصوتية التي تنتظم في (فواصل) أو (حروف) متجانسة : مضافاً

إلى (الإيقاع الداخلي) . . . لذلك لا نكاد نجد دعاء يتخلّى عن عنصر الإيقاع (بخاصة : الفواصل المقفاة) لأنّ القرار المقفى يجسّد بروزاً إيقاعياً أشدّ من الإيقاع الذي يحققه التجانس بين الحروف . ويمكننا أن نتبينّ هذا الجانب بوضوح حينما نقرأ الدعاء الآتي ، حيث تمضي جميع فقراته على هذا النحو :

١ - (إلهي : ألبستني الخطايا ثوب مذلّتي ، وجلّلني التباعد منك لباس مسكنتي ، وأمات قلبي عظيم جنايتي ، فأحيِه بتوبة منك يا أملي وبُغيتي ، ويا سؤلي ومُنيتي .

٢ - فوعزّتك ما أجد لذنوبي سواك غافراً ، ولا أرى لكسري سواك جابراً .

٣ - وقد خضعت بالإنابة إليك ، وعنوت بالاستكانة لديك .

٤ - فإن طردتني من بابك فبمن ألوذ وإن رددتني عن جنابك فبمن أعود .

٥ - فواأسفاه من خجلتي وافتضاحي ، وواَلهفاه من سوء عملي واجتراحي .

٦ - أسألك يا غافر الذنب الكبيرة ، ويا جابر العظم الكسير .

٧ - أن تهب لي موبقات الجرائر ، وتستر علي فاضحات السرائر .

٨ - ولا تخلني في مشهد القيامة من برد عفوك وغفرك ، ولا تعرني من جميل صفحك وسترك .

٩ - إلهي : ظلِّل على ذنوبي غمام رحمتك ، وارسل على عيوبي سحاب رأفتك .

١٠ - إلهي : هل يرجع العبد الآبق إلاّ إلى مولاه ، أم هل يجيره من سخطه أحد سواه ، . . . الخ)[٩] .

فالقسم الأول منه : تُوحُّدُ فواصله أو قراراته التي تتجاوز الفقرتين ، أما الأقسام الأخرى فتزدوج قراراته أي تتوحّد في كل فقرتين فحسب . . . ومن الواضح أنّ (توحّد القرارات) أو ازدواجها تظل خاضعة لطبيعة الفكرة المطروحة ، فإذا كانت الفكرة مستقلة أو شبه مستقلة أو ذات تفريع الخ ، حينئذٍ فإنّ القرار يتشكّل تبعاً له ، أي لهذا

(٩) نفسه : المناجاة ، رقم ١ .

الجزء المستقل ، سواء أكانت ذات فاصلتين أو أكثر . . . فالملاحَظ مثلاً أنّ بعض النماذج ، تتوحّد قراراته حتى لتشبه القصيدة من نحو :

(اللّهم إنّي اعتذر إليك :
من مظلوم ظُلِم بحضرتي فلم أنصره ،
ومن معروف أسدىٰ إليّ فلم أشكره ،
ومن مُسئٍ اعتذر إليّ فلم أعذره ،
ومن ذي فاقة سألَني ، فلم أوثره ،
ومن ذي حق لزمني لمؤمن ، فلم أوفره ،
ومن عيب مؤمن ظهر لي ، فلم أستره ،
ومن كل إثم عرض لي ، فلم أهجره)(١٠) .

إنّ هذا النص يحفل بقيم إيقاعية متنوعة ، فهو من جانب (تتوحّد) قوافيه بحيث يشبه المقطوعة الشعرية كما قلنا ، . . . كما أنّه من جانب آخر (تتوازن) فقراته : مثل (الانتظام الوزني) في الشعر ، كما أنه من جانب ثالث يحفل بـ (تجانس) صوتي ملحوظ . . . إنّ جميع قراراته ذات روي واحد ، وجميع أسطره ذات طول متماثل أو متقارب ، وجميعها أيضاً ذات تجانس صوتي لمستويين : التجانس بين الحروف أو تكرّر العبارات . . . فكل سطر تتكرّر فيه عبارتا (مِن) (لم) (مِن مظلوم ، من معروف ، من مسيء ، . . . الخ) (فلم أنصره ، فلم أشكره ، فلم أعذره) . . . وكل سطر ينطوي على تجانس بين حروفه مثل (مظلوم ظلم بحضرتي) أو خلال الأسطر جميعاً . . . .

والمهم ، أنه نتجه أولاً إلى العناية الضخمة بعنصر الإيقاع وتنويعه بهذا النحو الذي لحظناه بحيث نجد السطر وَكأنه بيت شعر ، بل يتجاوز ذلك إلى أن نجد كل سطر يتناسق مع الآخر (ليس من خلال وحدة القافية والتوازن) فحسب ، بل من خلال تكرّر نفس العبارات ، ونفس التركيب ، . . . ونجد ثانياً أنّ طبيعة الموضوع

(١٠) نفسه : الدعاء ، رقم ٣٨ .

فرض ـ في هذا النص ـ (توحّد) قراراته وليس (تنوّعها) . . . وذلك لسبب واضح هو : أنّ النص في صدد تقديم (العذر) حيال جملة من القضايا ، بحيث كان (العذر) هو (الفكرة) التي تحوم عليها العبارات ، لذلك كان من الطبيعي أن تتوحّد القوافي تبعاً لوحدة الفكرة ذاتها ، وكان طبيعياً أن تستمر العبارات المتتابعة لأنّ الفكرة نفسها ذات طابع استمراري ، حيث كان (العذر) يتصل بالمظلوم ، والمعروف ، والمسيء والفقير) الخ فاستلزم جعل القرارات متعددة بتعدد المواقف التي اعتذر منها . . .

إذن : جاءت الصياغة الإيقاعية في هذا النص وسواه ، مرتبطة أولاً بكون الدعاء (وهو مُعدّ لأنْ يُتلىٰ) حيث تتطلب التلاوة عنصراً إيقاعياً ، وجاءت الصياغة الإيقاعية ـ ثانياً ـ مرتبطة بطبيعة الفكرة أو الموقف الذي يفرض حيناً (تنوّعاً) في الإيقاع ، وحيناً آخر (توحّداً) في الإيقاع ، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه .

* * *

إذاً ، كان (الإيقاع) يخضع لمتطلبات خاصة أوضحناها ، حينئذٍ فإنّ عنصر (الصورة) يخضع بدوره لسياقات يتطلبها فن الدعاء ، وهذا ما ندرجه ضمن عنوان :

الصـــــورة

تجيء (الصورة) في الدعاء عنصراً ـ في الدرجة الثانية ـ بالقياس إلى عنصر (الإيقاع) . والسرّ في ذلك أنّ (التلاوة) لا تتطلب في الحالات جميعاً إلاّ (الإيقاع) الذي يتناسب مع التلاوة : بصفتها (أصواتاً) لا بدّ أن يتمّ التناسق بينها ، . . . وأمّا (الصورة) فليس من الضروري أن تستخدم في التلاوة بقدر ما يجيء استخدامها خاضعاً لمتطلبات السياق . . . ولعلّ ما يفرّق بين (الدعاء) في نمطه الذي يتمحّض لقضاء حاجة : من شدّة أو فقر أو طلب نجدة مثل أدعية الرزق أو العافية أو أدعية الاستسقاء أو النصر على العدو الخ . . . .

لعلّ ما يفرّق بين هذا النمط من الدعاء ، وبين (المناجاة) التي تتميز عن الدعاء الاعتيادي بكونها (تواصلاً) و (وجداً) و (معاناة) و (توحّداً) ، هو : أنّ الدعاء الاعتيادي لا يُعنى فيه إلاّ التعبير المباشر عن الحاجات ، بعكس (المناجاة) التي

(يتعمّق) فيها الشخص ، و (ينفعل) بحيث تتطلب هذه الحالات (تعبيراً غير مباشر) ، وحينئذٍ يكون الاعتماد على عنصر (الصورة) من تشبيه أو استعارة أو رمز أو تمثيل الخ : أمراً له مسوّغاته الفنية .

إنّ بعض المواقف تستلزم دلالاتها : إلحاحاً في أغوار النفس وتشابُك حالاتها ، حيث لا يتاح إبراز التشابُك لهذه الحالات الوجدانية إلّا من خلال عنصر « الصورة الفنية » ، نظراً لما تنطوي عليه طبيعة الصورة من إيحاءات ورموز وكشوف تُبلوِر التشابُك المذكور .

ويمكننا على سبيل المثال أن نلحظ هذا الجانب في المقطع الآتي من (مناجاة العارفين) :

(إلهي : فاجعلنا من الذين ترسّخت أشجار الشوق إليك في حدائق صدورهم ، وأخذت لوعة محبتك بمجامع قلوبهم ، فهم إلى أوكار الأفكار يأوون وفي رياض القرب والمكاشفة يرتعون ، ومن حياض المحبة بكأس الملاطفة يكرعون ، وشرائع المصافاة يرِدُون)[11]، فهذا المقطع يتضمن جملة من الصور الفنية التي تتوالى واحدة بعد الأخرى دون أن يتخلّلها تعبير مباشر ، ذلك : لأنّ الحالات الوجدانية في هذا المقطع تتناول أعمق أشكال العلاقة بين الله والعبد من حيث عمق (المعرفة) التي لا تتأتى عند العامة من البشر ، ومن حيث عمق (الوجد) الذي لا يتاح لدى الغالبية منهم ، وهو أمر يتطلب الركون إلى تعبير (مصوّر) يشحن بدلالات ثانوية وإيحاءات شتّى : تتوافق مع تشابك وتجذر (المعرفة) و (الوجد) ، لذلك اتّجه المقطع إلى رصد علاقات جديدة بين الظواهر وَفق تركيبة خاصة ، منها : التركيبة (الاستعارية) المتمثِّلة في رصد العلاقة بين (أشجار الحدائق) و (أشواق الصدر) من حيث ترسيخها وتغلّفها وتعمّقها داخل النفس ، فالشجر بقدر ما تمتد جذوره إلى باطن الأرض يأخذ ثباتاً أشد،يقابله : الشوق الذي ترسخ إمكاناته بقدر ما يتكاثر ويتنامى ، فهنا لو التجأ النص إلى التعبير المباشر لما زاد على ذلك مثلاً بقولنا (اللّهم اجعل أشواقنا شديدة نحوك) ، لكنه بارتكانه إلى

(١١) نفسه : المناجاة ، رقم ١١ .

عنصر (الصورة) حقّق ظاهرة تغلغل الشوق وشدّته وتناميه ، حيث نقل القارىء إلى تجربة الشجر والمزرعة ليوحي إليه بكثافة الشوق ، وكان من الممكن أن يكتفي النص بمجرد (الشجر) دون أن يضيف إليه (الحدائق) ما دام النمو يتحقق في أيّة أرض صالحة للزراعة ، ولكن بما أنّ النص لم يستهدف مجرد تغلغل الشوق في الأعماق ليكتفي بالزرع : وإنّما استهدف أيضاً الإشارة إلى المتعة الجمالية التي نشاهدها في (حديقة) تنتظم أشجارها وتتناسق ، فتجمع إلى عملية (النبت) : (التنظيم الجمالي) أيضاً ، وحينئذٍ يكون النص قد استهدف لفت النظر إلى مدىٰ الفرح والحبور اللذين تنثرهما محبة الله في صدور (العارفين) فيما يتحسّسونهما ببالغ الجمال الذي يتلاشىٰ معه : أي امتاع دنيوي عابر . . . .

إذن : أمكننا ملاحظة هذا النص المحتشد بعنصر (صوري) ملحوظ ، من حيث المسوّغات الوجدانية التي فرضت مثل هذه الصياغة ، مما يعني أنّ الإمام (ع) في صياغته للأدعية واستخدامه لعناصر الصورة والإيقاع ونحوهما ، إنّما أخضع الصياغة لطبيعة السياق الذي يرد فيه هذا النص أو ذاك ، سواء أكان (دعاء) أو خطبة أو رسالة أو سواها من الأشكال الذي تقدّم الحديث عنها .

* * *

« الأدب العـــــام »

الأدب الاجتماعـــي

قلنـا ، أنّ أدب هـذه الفـترة قـد انشـطر إلى أدب يتضخم الانحـراف فيـه بنحـو ملحوظ ـ بعد أن كان مستخفياً سابقاً في نـطاق الغزل والخمـر ومطلق اللهـو ، وإن كان غير مستخف في نطاق الانحـراف العقائـدي بنفس النسبة ـ وأدب سـوي ، أو متأرجـح بين الاستواء والانحراف : نظراً لما نعرفه من تركيبة الإنسان التي تنتابه لحظات الضعف كما لو يمتدح سلطاناً من أجل المال أو التزلّف أو الخوف ، وكما لو ينصاع إلى اللهو : مع أنّـه مستـوٍ عقائـدياً ، كـما أنّ لطبيعـة الظروف الاجتـماعية أثـرها في تلوين الشخص وجعله متأرجحاً بين الحق والباطل ، وهو أمر يمكن ملاحـظته في النـماذج الأدبية التي سنعـرض لها . . .

المهم ، أنّ الأدب سجّـل أولاً أهم أحـداث هـذا العصر سيـاسيـاً وعقـائـديـاً بخاصة : أول هذا العصر الذي أعقب استشهاد الإمام الحسـين (ع) حيث انعكس هذا الاستشهاد ـ اجتماعياً ـ في بروز أحداث ، منها : تصدّي عبد الله بن الزبير بمكة للسلطة قُبالة يزيد ، ومنها : إجماع أهـل المدينـة على خلع يـزيد بعـد أن وفدوا عليـه ، فرجعـوا قـائلين : (قدمنـا من عند رجـل ليس له دِين ، يشرب الخمـر ، ويضرب بالـطنابـير ، ويعزف عنده القيان ، ويلعب بالكلاب ، ويسمر عنده الحراب ، وهم اللصوص ، وإنّا نشهدكم إنّا قد خلعناه)[١٢] ، وحينئذٍ بايعوا عبد الله بن حنظلة غسيل الملائكة ، . . .

---

(١٢) تاريخ الطبري : ج ٤ ، ص ٣٨٦ .

وإذ ذاك : أخذت يزيد العزّة بالإثم ، فأرسل جيشاً إلى المدينة (في وقعة الحَرّة) التي أبيحت فيها المدينة ثلاثة أيّام قتلاً وانتهاكاً للحرمات ، حيث استشهد في هذه المعركة عشرات الأخيار ، ومنهم : شاعر الهاشميين : الفضل بن العباس ، . . . إلاّ أنّ أهم الانعكاسات الاجتماعية التي أعقبت استشهاد الإمام الحسين (ع) ، هي : قيام ثورتين شعبيتين : واكبتهما حركة أدبية ضخمة لا بد لمؤرّخ الأدب أن يعرض لها . . . فمنذ استشهاده (ع) ، بدأ الجمهور ـ في العراق بخاصة ـ يصدر عن ظاهرة الإحساس بالذنب ، نتيجة لقعوده عن نصرة الإمام الحسين (ع) ، . . . لذلك ما أن مضت ثلاث سنوات أو أكثر إلاّ وكان الإحساس المذكور يتنامىٰ حتى استتلى قيام ثورتين ، أحداهما بقيادة (سليمان بن صرد الخزاعي) حيث أُطلق عليها اسم (حركة التوّابين) ، والأُخرى بقيادة (المختار) : حيث تم من خلالها ، الإجهاز على قتلة الحسين (ع) ، . . . وخلال ذلك ، كان (الأدب) يواكب هاتين الثورتين ، كما أنّهما استتلتا نوعاً من الحركة الأدبية مماثلة للفترات السابقة من حيث بروز (أدب المشاورة العسكرية) ، و(أدب الخطب والرسائل) فضلاً عن الحركة الشعرية بنمطيها (الرجز) الذي يواكب المعركة ، و (القصيد) الذي يسجّل فاعليتها ونتائجها .

وقبل أن نعرض لخارطة الأدب الذي واكب هاتين الثورتين ، ينبغي أن نشير إلى أنّ صاحبَي الثورتين (سليمان والمختار) يُعدّان في مقدمة الأدباء عصرئذٍ بخاصة (المختار) فيما أجمع مؤرّخو الأدب على عَدّه واحداً من كبار البلغاء الذين عرفوا آنئذٍ ، بل نجد أنّ أصحاب هاتين الثورتين قد عُرِفَ البعض منهم ببلاغته المتميّزة أيضاً كما سنعرض لذلك في حينه .

المهم ، أنّ أبرز معالم الحركة الأدبية التي واكبت هاتين الثورتين ، هو :

أدب المشاورة العسكرية

الملاحظ (بالنسبة لثورة سليمان) أنّ الثورة سبقها أكثر من اجتماع لكبار قادتها ، خاصاً كان أو عاماً ، من مثل (سليمان) و (المسيّب بن نجبة) و(عبد الله بن سعد بن فضل) وسواهم ، حيث جاء (فن الخطبة) عنصراً مساهماً في « أدب المشاورة

العسكرية » الذي أفرزته أمثلة هذه الاجتماعات . . . فمثلاً ، يقول أحد معاصري الثورة المشار إليها ، بالنسبة لخطابة واحد من زعمائها وهو (عبيد الله بن عبد الله المرّي) :

(ما رأيت من هذه الأمّة أحداً كان أبلغ من عبيد الله بن عبد الله المرّي في منطق ولا عِظة ، وكان من دعاة أهل المصر زمان سليمان بن صرد ، وكان إذا اجتمعت إليه جماعة من الناس فوعظهم ، بدأ بحمد الله تعالى . . . (وكان يُعيد هذا الكلام علينا في كل يوم : حتى حفظَتْه عامّتُنا)[١٣] . . . ومن الطبيعي ، عندما يتسم القادة بأمثلة هذه المقدرة البلاغية التي ينفردون بها ـ بالنسبة لعامة الأدباء ـ نتوقع أن تكتسب الحركة الأدبية المواكبة لهذه الأحداث : قيمتها الفنية بحيث تحفظ العامة : كلام الخطيب ، بالنحو الذي أومأ إليه النص المذكور . . .

ويحسن بنا أن نعرِّ بعض النماذج لأدب المشاورة العسكرية . . . .

لقد خطب ـ في أحد الاجتماعات ـ (المسيب بن نجبة الفزاري) فقال :

(أمّا بعد : فإنّا قد ابتلينا بطول العمر ، والتعرّض لأنواع الفتن ، فنرغب إلى ربّنا ألاّ يجعلنا ممن يقول له غداً ﴿ **أو لم نعمركم ما يتذكر فيه من تذكّر وجاء النذير** ﴾ ، فإنّ أمير المؤمنين (ع) قال : « العمر الذي أعذر الله فيه إلى ابن آدم : ستون سنة » وليس فينا رجل إلاّ وقد بلغه ، وقد كنا مغرمين بتزكية أنفسنا وتقريظ شيعتنا حتى بلا الله أخيارنا فوجدنا كاذبين في موطنَين من مواطن ابن ابنة نبيّنا (ص) ، وقد بلغتنا قبل ذلك كتبه ، وقدمَت علينا رُسُله ، وأعذر إلينا يسألنا نصره عوداً وبدْءً وعلانية وسرّاً ، فبخلنا عنه بأنفسنا حتى قُتِل إلى جانبنا : لا نحن نصرناه بأيدينا ولا جادلنا عنه بألسنتنا ، ولا قوّيناه بأموالنا ، ولا طلبنا له النصرة إلى عشائرنا ، فما عُذرنا إلى ربّنا وعند لقاء نبيّنا (ص) وقد قُتِل فينا ولده وحبيبه وذريته ونسله ، لا والله لا عُذر من دون أن تقتلوا قاتله والموالين عليه ، أو تُقتَلوا في طلب ذلك . . .)[١٤] .

---

(١٣) جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ٦٣ .

(١٤) نفس المصدر : ص ٥٨ ، ٥٩ .

طبيعياً ، لا نتوقع ـ في هذه الخطبة الافتتاحية ـ أن تُعنى بالعناصر المترفة فنياً ، بقدر ما نتوقع أن تسرد الحقائق وَفق لغة مباشرة ذات عنصر (إقناعي) يتناسب مع وعي المجتمعين (وهم كبار المفكّرين) ، ومع طبيعة العمر الذي بلغ الستين أو أكثر أو أقل . . . لذلك اعتمد الخطيب على (وسائل الإقناع) دون وسائل (الإثارة الفنية) ، فكان استشهاده بالآية الكريمة ، وبكلام لعلي (ع) ، ثم بتحليل الشخصية التي تخاذلت عن الجهاد ، وبتقديم نموذج لهذا التخاذل ، ثم بعرض ما ينبغي فعله لملافاة القصور : كان ذلك كلّه تجسيداً لعنصر (الإقناع) الذي تتطلّبه الخطبة . . . وتبعاً لذلك ، جاءت وقائع هذا الاجتماع الخاص مطبوعة بنفس السمات التي طبعت النص المذكور : حيث تحدّث كل من رفاعه بن شداد وخالد بن سعيد ، وعبد الله بن وال ، وسليمان بن صرد نفسه ، بلغة (مباشرة) ذات عنصر (عقلي) وليست ذات (عناصر صورية وإيقاعية وبنائية) خلا : العنصر (اللفظي) المتمثّل في انتقاء العبارة وإحكامها ، وحيويتها ، . . . لكن ، عندما يتحدث سليمان بن صرد من جديد ، نجده يشحن خطبته ببعض العناصر الصورية والإيقاعية ، حتى قال عنه أحد معاصرين بأنّ بعض خطبه المتكرِّرة : قد حفظها ، بنحو ما حدث الرواة عن خطيب آخر أشرنا إليه .

لقد جاءت في خطبته فقرات من نحو :

(إنّا كنا نمدّ أعناقنا إلى قدوم آل نبيّنا . . . فلما قدموا : ونَينا ، وعجزنا ، وادهنا ، وتربّصنا ، أو انتظرنا ما يكون ، حتى قُتِل فينا ولدينا ولدُ نبيّنا وسلالته وعصارته . . . اتّخذه الفاسقون : غرضاً للنبل ودريئة للرماح ، حتى أقصدوه . . .)[١٥] فهنا نواجه عبارات ذات (عنصر لفظي مثير) : قد انُتقيت انتقاء ملحوظاً ، ووشّحت بإيقاعات خارجية متتابعة من نحو (ونينا ، وعجزنا ، وادهنا ، وتربصنا الخ) ، أو بإيقاعات متجانسة من نحو (ولدينا ، ولد) . . . مثلما وشّحت بعناصر صورية من نحو (عصارته ، غرضاً للنبل ، دريئة للرماح ، أقصدوه) . . .

ويتصاعد العنصر (الصوري) في خطبة أخرى ، من نحو :

---

(١٥) نفسه : ص ٦٠ ، ٦١ .

(إنّ للدنيا تُجّاراً ، وللآخرة تُجّاراً ، فأمّا تاجر الآخرة : فساع إليها ، متنصّب بتطْلابها ، لا يشتري بها ثمناً ، لا يرى إلاّ قائماً وقاعداً . . . وأمّا تاجر الدنيا ، فمكبّ عليها ، راتع فيها ، لا يبتغي بها بدَلا . . . . الخ)[١٦] حيث نجد أنّ الاعتماد على (الصورة الاستعارية) و (الصورة التضمينية) هو : السمة الغالبة على هذه الخطبة . . . كذلك ، ويمكننا ملاحظة (البُعد الفني) بوضوح في خطبة (عبيد الله المرّي) التي أشرنا إليها سابقاً ، حيث وشّحها بعناصر صورية وإيقاعية ولفظية ، فرضتها طبيعة الاجتماع الجماهيري الذي يفرض على الخطيب أن يُعنى بأدوات الفن : خلافاً للاجتماعات الخاصة التي لا تتطلب العناية بمثل هذه الأدوات . . . لقد شحنها أولاً بعنصر (خطابي) أو (عاطفي) من نحو : (هل خلق ربّكم في الأولين أعظم حقاً على هذه الأمّة من نبيّها ؟ وهل ذريّة أحد من النبيّين والمرسلين أو غيرهم أعظم حقّاً على هذه الأمّة من ذريّة رسولها ؟ لا والله ، ما كان ولا يكون ، لله أنتم . . . ألم تروا ويبلغكم ما اجترم إلى ابن بنت نبيّكم ؟ . . . اتّخذوه للنبل غرضاً ، وغادروه للضياع جزراً ، فلله عيناً من رأى مثله (ولله حسين بن علي ، ماذا غادروا به . . قَلَّت حماته ، وكَثُرت عُداته ، فقتله عدوّه ، وخذله وليّه ، فويل للقاتل ، وملامة للخاذل . . .)[١٧] .

إنّ هذه الخطبة لا يعي ضخامة بُعدها الفني إلاّ مَن أتيح له أن يتلوها بصوت الخطيب حتى يجد مدى احتشادها بما هو مثير كلّ الإثارة . . .

إنّ أدوات « الاستفهام » و « التعجب » و « القسم » و « النفي » و « الاعتراض » و « الاستغاثة » تتوالى وتتابع بشكل مثير وصاعق ومدوّ : انظر إلى فقرات من نحو « فلله علينا من رأى مثله . . ولله حسين بن علي . . ماذا غادروا به ؟؟ . . . قلّت حماته ، وكَثُرت عُداته ، . . . فويل للقاتل ، وملامة للخاذل) . . . هذه الفقرات تجسّد قمة الإثارة الفنية والعاطفية التي يخبُرها أدنىٰ مَن أُوتي خبرة تذويق للنصوص الفنية . . .

وأيّاً كان ، يعنينا مما تقدم أن نشير إلى مساهمة (الخطبة) في تلوين هذه الأحداث

---

(١٦) نفسه : ص ٧١ .

(١٧) نفسه : ص ٦٣ .

(أي : ثورة سليمان) ، كما يعنينا أن نشير إلى مساهمة (الرسالة) في ذلك أيضاً ، تحت عنوان :

أدب الرسالة

لقد ساهمت (الرسائل) في الحركة الأدبية التي واكبت الأحداث وإذا كان (أدب المشاورة العسكرية) أو (أدب الخطبة) قد مهّد لقيام هذه (الأحداث) فإنّ (الرسالة) قد مهّدت لذلك أيضاً ، حيث إنّ قائد الثورة نفسه (سليمان) صاغ أكثر من (رسالة) للتمهيد بثورته ، فيما وشّحها ـ بطبيعة الحال ـ بأدوات الفن التي توفّر عليها كتاب الرسائل ، عصرئذٍ . . .

لقد كتب سليمان إلى سعد بن حنيفة (وكان بالمدائن) :

(أمّا بعد : فإنّ الدنيا دار قد أدبر منها ما كان معروفاً ، وأقبل منها ما كان منكراً ، وأصبحت قد تشنّأت إلى ذوي الألباب ، وازمع الترحال منها عباد الله الأخيار ، وباعوا قليلاً من الدنيا لا يبقى بجزيل مثوبة عند الله لا يفنى ، إنّ أولياء الله من إخوانكم وشيعة آل نبيّكم نظروا لأنفسهم فيما ابتلوا به من أمر ابن بنت نبيّهم الذي دُعِي فأجاب ودعا فلم يُجَب . . .)[١٨] فالملاحَظ أنّ هذه الرسالة تشبه (الخطب) التي رأيناها عند سليمان من حيث الترسّل وقلّة العناية بالصورة والإيقاع ، ولكنها تعوّض عن ذلك بعناصر (لفظية) ذات بُعد فني ملحوظ : بخاصة عنصر (التقابل) أو (التضاد) اللفظي ، فالفقرة الأخيرة مثلاً نجدها ملفتة للنظر (الذي دُعِي فأجاب ، ودعا فلم يجب) فقد قابل بين الدعوة والإجابة ، وقابل بين (دعوة) الناس إليه و (إجابته) مقابل (دعوته) للناس وعدم (إجابتهم) ، فالتقابل هنا مزدوج : بينه وبين الناس من جانب ، ثم : الإيجاب والسلب بين الدعوتين والإجابتين من جانب آخر . . . كذلك ، نجده في (تقابل) آخر مُلفت أيضاً هو قوله (باعوا قليلاً من الدنيا « لا يبقى » بجزيل مثوبة عند الله « لا تفنى ») فعبارة « لا يبقى » مقابل « لا يفنى » تتقابل من جانب ، كما تتقابل من جانب آخر بين (الدنيا والآخرة) . . . وأهمية مثل هذا التقابل لا تنحصر في

---

(١٨) جمهرة الرسائل : ج ٢ ، ص ١١٤ ، ١١٦ .

التلاعب بالألفاظ بقدر ما تتجاوز ذلك إلى عرض حقائق عبادية واجتماعية لها أهميتها ، فالحسين (ع) دُعي بالفعل وأجاب بالفعل ، ودعا الناس بالفعل ولم يجيبوه بالفعل ، كذلك : باع المؤمنون قليلاً لا يبقى (وهو متاع الحياة) بثواب لا يفنى وهو الآخرة . . . وهذا يعني أنّ عنصر (التقابل) هنا يقترن بكونه حقيقة عبادية وليس افتعالاً لعبارات متقابلة ولا واقع لها من حيث الدلالة . . .

ومهما يكن ، فإنّ الأهمية الفنية لمثل هذه الرسائل ، تتمثّل في إحكام عباراتها ، وصدق دلالاتها ، وتوشيحها بأدوات فنية : لفظياً أو غيرها .

هنا ينبغي أن نشير إلى سمة فنية أُخرى (سبق أن عرضنا لها في فصل سابق) وهي : أنّ « الرسالة » لم تقتصر على الصياغة النثرية فحسب بل إنّ التقليد الأدبي عصرئذٍ فرض توشيح « الرسائل » ـ في حالات كثيرة بعنصر (الشعر) ، لذلك نجد ـ على سبيل المثال ـ أنّ إحدى الرسائل التي بعثت إلى سليمان ردّاً على مكاتبته : قد وشّحها كاتبها بالعنصر الشعري (وهي للمثنى العبدي) :

أمّا بعد : فقد قرأت كتابك ، وأقرأته إخوانك ، فحمدوا رأيك ، واستجابوا لك . . .

تبصر كأني قد أتيتك معلما … على أتلع الهادي أجشّ هزيم
. . . . … . . . .
بكل فتى لا يملأ الروع نحره … محسّ لعضّ الحرب غير سؤوم الخ[١٩] .

ولعلّ المسوّغ الفني لمثل هذا التذييل للرسالة بالشعر هو : تحسيس المرسل إليه بالقوة العسكرية التي سيمدّها به : ما دام الأمر متّصلاً بقيام ثورة تتطلب رجالاً وإيماناً وشجاعة . . .

إذن : ساهمت (الرسالة) ـ ومثلها (الخطبة) في التمهيد للأحداث ، . . . كذلك ، ساهم فن آخر (هو الشعر) في ذلك كما لحظنا في الرسالة المتقدِّمة . . . لذلك ينبغي أن نعرض لهذا الفن أيضاً ، وهو :

---

(١٩) نفس المصدر : ص ١١٧ ، ١١٨ .

أدب الشـــــعر

لقد واكب الشعر (رجزاً وقصيداً) وقائع وملابسات هذه الحادثة التاريخية (ثورة سليمان) . . . أمّا (الرجز) فمجاله هو : ساحة القتال ، وأمّا القصيد فقد ساهم في أكثر من موقع ، ومنه : تسجيل المعركة ونتائجها . . . ولعلّ من أشهر النماذج الشعرية التي سجلت ثورة سليمان واستشهاده مع أصحابه هي : قصيدة (أعشى همدان) فيما يقول المؤرخون بأنّها كانت من (مكتمات) ذلك العصر ، بصفة أنّ التمجيد لمناصري أهل البيت يقترن ـ في الغالب ـ ببطش الأمويين ، لذلك كانت النصوص الفنية التي تتناول هذا الجانب لا تبرز إلاّ نادراً ، سواء أكان صاحب النص منتسباً للخط الإسلامي السائر على هدى أهل البيت ، أو كان صاحب النص منتسباً لتيّار آخر (مثل أعشى همدان) إلاّ أنّه يقرّ بمشروعية الثورة المشار إليها . . .

جاء في هذه القصيدة (عن سليمان) :

توسّل بالتقوى إلى الله صادقاً وتقوى الإله : خير تكساب كاسب
وخلى عن الدنيا فلم يلتبس بها وتاب إلى الله الرفيع المراتب
تخلى عن الدنيا ، وقال : أطرحتها فلست إليها ـ ما حييت ـ بآيب
وما أنا فيها يكره الناس فقده ويسعى له الساعون فيها براغب
فوجهه نحو الثوية سائراً إلى ابن زياد في الجموع الكتائب
بقوم هم أهل التقية والنُهى مصاليت أنجاد سراة مناجب
فساروا وهم ما بين ملتمس التُقى وآخر مما جرّ بالأمس تائب

. . . .

وغودر أهل الصبر صرعى فأصبحوا تعاورهم ريح الصبا والجنائب
فأضحى الخزاعي الرئيس مجدّلاً كأن لم يقاتل مرّة ويحارب
وضارب من همدان كل مشيّع إذا أشدّ لم ينكل كريم المكاسب

. . . .

فيا خير جيش بالعراق وأهله سقيتم روايا كل أسحم ساكب[٢٠]
الخ . . . .

(٢٠) تاريخ الطبري : ج ٤ ، ص ٤٧٢ ، ٤٧٣ .

ويلاحظ : أنّ هذا الشاعر متمكّن من ناحية الشعر حيث يمتلك تجارب شعرية متنوعة ، لذلك ، فإنّ إحكام العبارة الشعرية ، وإشراقها ، وانسيابيّتها : تظل خصائص واضحة في هذا النص . . . مضافاً إلى توشيتها بأدوات فنية أخرى مثل (عنصر الحوار الداخلي) الذي تختص به : الأعمال القصصية ، حيث أعاره في هذا النص ، فأجرى على لسان الخزاعي ، هذا الكلام :

. . . . وقال : أطرحتها فلست إليها ـ ما حييت ـ بآيب
وما أنا فيما يكره الناس فقده ويسعى له الساعون فيها براغب

حيث كان لمثل هذا (الحوار الداخلي) قيمته الفنية دون أدنى شك ، بصفة أنّ أفكار (سليمان) وأحاسيسه ونواياه ـ وهو يحياها ـ قد جسّدها بلسان الشخص نفسه ، حتى يكسبها حيوية التعبير الفني . . .

* * *

الأدب وحركة المختار

النماذج المتقدمة تجسّد حركة الأدب ومتابعته لحدث مهم هو « حركة التوّابين » . . .

وأمّا الحدث الآخر الذي اقترن بأهمية أدبية أيضاً ، فهو : حركة المختار التي استهدفت القضاء على قتلة الحسين (ع) ، ونجحت في ذلك فعلاً . . . والمهم أنّ هذه الحادثة واكبها نشاط أدبي ينبغي تسجيله لهذه الفترة التي نؤرّخ لها . . .

لكن ، ينبغي أن نشير إلى أنّ قائد الحركة ذاتها « وهو المختار » عُرف في الأوساط الأدبية بكونه من أبرز فصحاء العرب آنئذٍ ، حيث كانت لخطبه ورسائله في صعيد هذه الحادثة : المجال الكبير الذي تحرك الأدب من خلاله . . . وبما أنّنا في حديثنا عن حركة التوّابين قد أوضحنا جانباً من أدب المشاورة والخطبة العسكرية : فحينئذٍ لا نعيد الحديث هنا عن النماذج الأدبية المماثلة ، بل نكتفي بعرض السمات الفنية التي تطبع خطب أو رسائل المختار بصفته قائداً للحركة من جانب ، وأحد البلغاء المعروفين عصرئذٍ من جانب آخر . . .

ولعلّ أهم ما يتميز به نتاج المختار هو اعتماده على عنصر (السجع) بحيث يشكل طابعاً لافتاً للنظر كل اللفت . . . ويمكننا ـ على سبيل المثال ـ ملاحظة ذلك بوضوح ، في النص التالي : حيث عقّب فيه على سلوك بعض الأشخاص المتحفّظين حيال دعوته إلى الانتقام من قتلة الحسين (ع) :

(إنّ نفراً منكم ارتابوا ، وتحيّروا وخابوا ، فإن هم أصابوا : أقبلوا وأنابوا وإن هم كبّوا وهابوا ، واعترضوا وانجابوا ، فقد ثبروا وحابوا)[٢١] فالملاحَظ في هذه الكلمة أو التعليقة أنّها مشحونة بالسجع الموحّد وليس مجرد السجع الذي تتنوع فواصله ، حتى لكأن كلمته هي : مقطوعة تتألف من سبعة أسطر شعرية : حيث أخضع فواصلها إلى صوت واحد (ارتابوا ، خابوا ، أصابوا ، أنابوا ، هابوا ، انجابوا ، حابوا)وحيث (وازن) بين الجمل (تحيروا وخابوا ، اعترضوا وانجابوا ، قد ثبروا وحابوا) بل أخضعها لتقسيم عروضي واحد : كما في الجمل الثلاث المتقدمة .

هذا لا يعني أنّ المختار يخضع كل نصوصه لهذه القيم الصوتية ، بل تظل غالبيتها خاضعة لعروض النثر وقوافيه ، بعضها يخضع لعروض وقافية موحّدتين تقريباً كالنموذج المتقدم ، وبعضها يتنوّع في ذلك من نحو قوله :

(الحمد لله الذي وعد وليّه النصر ، وعدوّه الخسر ، وجعله فيه إلى آخر الدهر وَعداً مفعولاً وقضاء مقضياً ، وقد خاب مَن افترى ، أيّها الناس : لقد رُفِعت لنا رايةٌ ، ومُدَّت لنا غايةٌ ، فقيل لنا في الراية أن ارفعوها ولا تضعوها والغاية أن اجروا إليها ولا تعدوها ، فسمعنا دعوة الداعي ومقالة الواعي ، فكم من ناع وناعية لقتلى في الواعية ، وبُعداً لمن طغىٰ ، وأدبر وعصى ، وكذّب وتولّى . . .)[٢٢] .

فهنا نلحظ التنوّع عروضياً وقراراً ، مقابل التوحّد الذي لحظناه في النص الأسبق ، . . . إلّا أنّه قد يتخلّى عن هاتين القيمتين الصوتيتين ، كما في النموذج الآتي :

---

(٢١) جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ٧٩ ، ٨٠ .

(٢٢) نفس المصدر : ص ٨٤ ، ٨٥ .

(يا أهل الكوفة ، يا أهل الدِين ، وأعوان الحق ، وأنصار الضعيف ، وشيعة الرسول وآل الرسول ، إنّ فرّاركم الذين بغوا عليكم أتوا أشباههم من الفاسقين فاستغووهم عليكم ليمصح الحق وينتعش الباطل ويُقتَل أولياء الله . . .)(٢٣) فهذا النص خالٍ من السجع تماماً ، كما أنّه لم يعتمد التوازن بين الجمل بل يمضي مترسّلاً على نحو ما لحظناه عند سليمان . . . بيد أنّ غالب نتاجه يظل مطبوعاً بتلكم السمتين اللتين تميّزان نتاجه ، بحيث تلحظ الأسجاع والتوازنات الإيقاعية فيه بنحو لا تلحظ عند الآخرين . . . يضاف إلى ذلك ، أنّ العنصر (المنطقي) قد يطبع نتاجه بحيث يلوّنه بعناصر حوارية تُضفي على النص جمالية دون أدنى شك ، وهذا من نحو ما لحظناه في نص أسبق يقول فيه : (لقد رُفِعت لنا راية ومُدَّت لنا غاية ، فقيل لنا في الراية أن ارفعوها وفي الغاية أن اجروا إليها ولا تعدوها ، فسمعنا . . .) ، مضافاً ـ بطبيعة الحال ـ إلى أنّ نتاج المختار ـ يظل في المقام الأول معتمداً عنصر (التضمين) للقرآن والسنة مما لا يحتاج ذلك إلى تقديم النموذج . . .

* * *

حركة الشعر

النماذج المتقدمة ، تمثّل نصوصاً خطابية وغيرها مما توفّر عليها المختار في المعركة . . . وهناك نماذج لخطباء آخرين أعرضنا عنها تجنباً للإطالة .

وأمّا ميدان الشعر فإنّ (الرجز والقصيد) ـ كما هو طابع تلكم العصور ـ قد ساهم في التصعيد للمعركة وتسجيل نتائجها ، فالمختار نفسه كان (يرتجز) وأصحابه كانوا يرتجزون أيضاً . . . وكان (القصيد) أيضاً يسجل تفاصيل المعركة هنا وهناك . . .

ومن النماذج الشعرية التي سجلت المعركة ، قول سراقة بن مرداس يتحدّث عن إبراهيم الأشتر وأصحابه في قتلهم لعبيد الله بن زياد :

---

(٢٣) نفسه ص ٨٨ ، ٨٩ .

أتاكم غلام من عرانين مذحج — جرى على الأعداء غير نكول
فيا ابن زياد بُوء بأعظم مالك — وذُق حدَّ ماضي الشفرتين صقيل
ضربناك بالعضب الحسام بحدّة — إذا ما أبأنا قاتلاً بقتيل(٢٤)

ومن النماذج أيضاً ، قول آخر :

وفي ليلة المختار ما يذهل الفتى — ويلهيه عن رؤد الشباب شموع
دعا يا لثارات الحسين فأقبلت — كتائب من همدان بعد هزيع
ومن مذحج جاء الرئيس ابن مالك — يقود جموعاً عبيّت بجموع(٢٥)
الخ . . . .

وهناك نماذج أُخرى تحوم على مفهوم (ثارات الحسين (ع)) أو شجاعة المقاتل ، ونحو ذلك . . . كما أنها :

فنيــــاً

تمثّل هذه النماذج مستويات وسطاً ـ بخاصة القصيد ، ومنه : النموذجان الأخيران اللذان تطبعهما انسيابية وإشراق لفظي : مع افتقارهما لعنصر (الصورة) إلاّ نادراً ، مما يجعل نِسَب الجودة الفنية أضأل حَظّاً مما لو شُحِنت بالصور التي تُضفي إمتاعاً وجمالاً على النص .

* * *

ولو تابعنا حركة الشعر ، لوجدنا ـ أنّ من ذيول معركة المختار ـ مساهمة الشعر في تسجيل المواقف الإنسانية بعامة (بغضّ النظر عن البُعد السياسي لها) ، فمثلاً عندما زحف الزبيريون على المختار فيما بعد ، قتلوا امرأته التي شهدت بصلاحه ، مما استثار هذا القتل أكثر من شاعر ، محرّكاً « النزعة الإنسانية » لدى هؤلاء الشعراء ، ومنهم :

عمرو بن أبي ربيعة القريشي ، حيث قال :

(٢٤) تاريخ الطبري : ج ٤ ، ص ٥٥٧ .
(٢٥) نفس المصدر : ص ٥١٠ .

قتلت هكذا على غير جرم إن لله درها من قتيل
كتب القتل والقتال علينا وعلى المحصنات جر الذيول[٢٦]

وقال آخر وهو : عبد الرحمن بن حسان بن ثابت :

مطهرة من نسل قوم أكارم من المؤثرين الخير في سالف الحقب
خليل النبي المصطفى ونصيره وصاحبه في الحرب والنكب والكُرب
. . . .
ألم تعجب الأقوام من قتل حرّة من المحصنات الدين ، محمودة الأدب
. . . .
علينا كتاب القتل والناس واجب وهنّ العفاف في الحجال من الحجب
عجبت لها إذا كُفيت وهي حيّة ألا إنّ هذا الخطب من أعجب العُجب[٢٧]

إنّ هذين النموذجين ، يشكلان سمة أدبية لا بد من تسجيلها ، بصفتها مؤشّراً لنزعة إنسانية في الأدب ، تستمد دلالتها من المبادىء الإسلامية التي وضعت القتل عن النساء حتى لو سبت الآخرين . . . لذلك ، فإنّ تسجيل الشعر لهذه الظاهرة وانتصاره للمبادىء المذكورة : يُعدّ سمة إيجابية لا بد من تسجيلها . . . وأمّا :

فنيـــاً

يلاحَظ أنّ هذين النموذجين حُفِلا بأكثر من خصيصة فنية ، منها : اعتمادهما عنصر « التضمين » أي : الصورة « التضمينية » التي تضمن دلالة نصّ آخر مثل « كتب القتل والقتال » ومثل « علينا كتاب القتل » . . .

ومنها : العنصر الإيقاعي متمثلاً في التجانس أو التزاوج بين أكثر من صوت مثل « في الحرب والنكب والكرب » ، . . . ومنها ؛ العنصر اللفظي متمثِّلاً في أدوات القسم

(٢٦) نفسه : ص ٥٧٤ .
(٢٧) نفسه : ص ٥٧٤ ، ٥٧٥ .

والتساؤل والتعجّب الخ من نحو « ألم تعجب » « إنّ لله . . . » « هكذا على غير جرم . . » الخ . . .

* * *

المناخ الأدبي العام

إنّ تسجيل الأدب ومتابعته للحوادث التأريخية الخطيرة ، يظل شطراً من حركة الأدب لهذا العصر . . .

وأمّاالشطر الآخر منه ، فيتمثّل في « المواقف » المتنوعة التي يصدر عنها هذا الشاعر أو الخطيب أو المراسل . . .

وقد اعتاد مؤرخو الأدب : أن يتحدثوا عن أغراضه مثل : المديح ، أو الهجاء ، أو الغزل ، أو اللهو ، أو الزهد الخ (في مجال الشعر) ، . . . وأن يتحدثوا عن الخطابة والمراسلة في الأغراض المرتبطة بالدواوين ، والمواعظ ، ونحو ذلك (في مجال النثر) . . . لكن بما أنّ غالبية هذه النماذج تظل ذات طابع (انحرافي) حينئذٍ لا نجد فائدة في العرض لها . . . فمثلاً نجد انحرافاً ملحوظاً لدى أكثر من سلطان يتغنّى بالخمر والجنس واللهو أو يسخر من القيم الإسلامية (والإنسانية أيضاً) . . . ونجد ـ تبعاً لذلك ـ بروز أسماء معروفة (أو في مقدمتها : الشعراء) تتصدر موضوعات (انحرافية) خبَرها هذا العصر ، معيداً بذلك : انحرافات العصر الجاهلي . . .

ويمكن القول بأنّ هناك اتّجاهات ملحوظة في عالم الانحراف ، منها :

أدب النقائض

وهذا اللّون من الأدب ، برز شعرياً لدى أسماء من نحو : جرير والأخطل والفرزدق ، حيث يتهاجى الشعراء فيما بينهم كاشفاً كل واحد منهم : عيوب الآخر ، من خلال التنابز بالألقاب ونحوها مما تتنافى مع المبادىء الإسلامية والإنسانية .

حقاً إنّ هؤلاء الشعراء ـ من حيث الصياغة الفنية ـ يمثلون الزعامة الشعرية لهذا

النمط من التعبير ، إلّا أنّ (الفن) يفتقد فاعليته إذا وُظّف من أجل الشر ، إذ ما هي الفائدة من براعة الشاعر في كيفية شتمه وفضحه الآخرين ، وهل ثَمة فائدة مثلاً ـ في براعة السارق أو القاتل أو الدجّال أو الكذّاب ؟؟ طبيعياً ، لا أحد يقرّ بفائدة مثل هذا الأدب . . . وما قلناه عن أدب النقائض ، نقوله عن :

الأدب الجنسي

إنّ هذا اللون من الأدب برَز بدوره في هذه الفترة التي نؤرّخ لها ، بحيث أفرز أسماء مشهورة في هذا الميدان ، مثل : عمر بن أبي ربيعة ، جميل ، الأحوص الخ ، ممن يمثلون الزعامة الشعرية أيضاً . . . لكن هل ثَمة قيمة لمثل هذا الشعر الذي يُعنى بإثارة الغرائز البهيمية لدى الإنسان . . .

•

إنّ الإشباع الجنسي ـ حسب المبادىء الإنسانية بعامة ـ يتحقق من خلال الممارسات الزوجية التي تتم في إطار (سرّي) لا تسمح بإبرازه أمام الآخرين : حتى العضويات الحيوانية ، فضلاً عن العضوية البشرية التي تتحفّظ في هذا الميدان : بما في ذلك : المجتمعات المتوحّشة . . . وحينئذٍ ، فإنّ إبراز التعامل الجنسي ـ وَفق ما نلحظه لدى هؤلاء الشعراء الذين بلغت الوقاحة ببعضهم بأن (يتغزّل) حتى في الطواف حول الكعبة . . . مثل هذا التعامل الجنسي (شعرياً) لا يمكن لأحد أن يقرّه إلّا إذا سلخ من إنسانيته . . . والأمر نفسه بالنسبة لبروز أدب آخر هو :

الأدب اللهوي

هذا اللون من الأدب وفي مقدّمته (الأدب الخمري) : برز أيضاً في هذا العصر الذي نؤرّخ له ، . . . ولا تعليق لنا على عبثية هذا الأدب الذي يتغنّى بغياب (الوعي) عن الإنسان ، . . . إنّ ما يلفت النظر حقّاً ـ وهذا ما ينبغي أن ينتبه عليه مؤرّخ الأدب ـ إنّ هذه الانحرافات (فكرياً ، جنسياً ، خمرياً ، لهوياً الخ) قد برزت مع السلطنة الدنيوية للأمويين (فيما أعادت المناخ الجاهلي) وهو مناخ يستتبع ـ بطبيعة الحال ـ بروز جميع تناقضاته : ما دام الخيط الفكري (وهو : التعصّب القبلي) فرض

فاعليته ، ومن ثَم فإنّه تبعاً لذلك لا بد أن يستجر معه كل الخيوط التي رافقت مناخ الجاهليين ، ومنها : الانحرافات المرتبطة بمناخ الجنس والخمر واللهو بعامة . . .

والحق أنّ « الخيط الفكري » الذي بدأت إفرازاته بالظهور قد اقترن بظهور أدب آخر هو :

أدب المديـــــح

إنّ أدب المديح ـ يفترق عن سواه ـ بكونه يصبّ حيناً في ما هو (سلبي) من السلوك ، وحيناً آخر : في ما هو (إيجابي) منه . . .

أمّا المديح السلبي ، فقد اقترن بمدح السلاطين الدنيويين الذين أعادوا أمجاد الجاهلية إلى الميدان . . . وإذا كان الفكر الجاهلي قد بدأ بالبروز ـ كما ألمحنا سابقاً ـ حينئذٍ فلا بد أن تقترن هذه العودة إلى الجاهلية : بمظهر « إعلامي » هو : المديح لهؤلاء السلاطين . . .

والواقع أنّ المديح (في جانبه السلبي) لا ينحصر في كونه مجرد تعبير عن (موقف فكري انحرافي) ، بل يتجاوز ذلك إلى كونه تعبيراً عن ضعف الشخصية وإحساسها بالقصور ، فقد يكون الشاعر « مُقتنعاً فكرياً » بعدم جدارة الممدوح ، إلاّ أنّه « يمتدح » السلطان : إحساساً منه بالموقع الاجتماعي الذي يحتلّه . . . وقد يمتدحه أيضاً : طمعاً بجوائزه ، أو يمتدحه (خوفاً) من بطشه ، أو يمتدحه : جهلاً بواقع شخصيته . . .

إنّ أعشى همدان ـ على سبيل المثال ـ يمتدح سليمان بن صرد وأصحابه (كما لحظنا في نموذج متقدّم) ، لكنه يرثي أحد قوّاد الانحراف في معركته مع المختار : مع أنّ الحركتين (حركة الخزاعي والمختار) تصبّان في هدف واحد : فلماذا هذا التناقض في موقفَي الشاعر ؟ .

طبيعياً ، أنّ عدم وضوح الرؤية الفكرية من جانب ، والهيام العاطفي الذي ينفعل بالأشخاص أكثر من المبادىء : من جانب آخر ، يقف وراء هذا التناقض لدى الشاعر ، . . . فضلاً عن أنّ هناك مواقف شعرية : يلعب فيها « الإحساس بالنسب »

دوراً ملحوظاً في التناقض بين المواقف ، متأرجحاً بين مديح سلبي ، ومديح إيجابي ، ومديح يجمع بينهما . . .

بيد أنّ هذه المواقف المتضادة ، لا تحجزنا عن رؤية النمط الآخر من المديح ، ألاَ وهو :

المديح الإيجابـــي

يتميز هذا النمط من (المديح) بكونه لا يصدر عن أحد النوازع الفكرية والنفسية ذات الطابع المرضي ، بقدْر ما يصدر عن إدراك سليم لطبيعة الشخص الممتدح . . . فإذا كانت الشخصية الممتدَحة لا تُعنى بالسلطة الدنيوية ، ولا تملك وسائل البطش ، ولا الجوائز بغير حق ، بحيث لا يواكب مديحها أي رهبة أو رغبة دنيوية : حينئذٍ يستخلص المُلاحِظ بوضوح بأنّ هذا المدح (إيجابي) لا غبار عليه ، بخاصة إذا اقترن ذلك بخوف من السلطان أو إذا اقترن ذلك بإجماع الناس على نظافة الشخص الممتدح . . .

ولعلّ أوضح النماذج لهذا المديح الإيجابي هو : موقف الشاعر المعروف الفرزدق من الإمام السجاد (ع) ،حيث امتدحه بقصيدته المشهورة أمام الوالي ـ وهو هشام بن عبد الملك ـ فيما يفصح مثل هذا الموقف عن صدق الشاعر وسلامة موقفه في هذا المديح ، وذلك لكون الإمام السجاد (ع) معروفاً بنظافته بالإجماع ، وبكون المديح : يستتبع البطش من الوالي الأموي ، وبكونه لم يقترن بطمع المال . . . حينئذٍ لا يمكن أن يشكّك أي مؤرخ أدبي بكون هذا المديح مجسّداً لنمط من الأدب السوي الذي خبَره هذا العصر .

ولكي نتبينّ جانباً من القيم الفنية والفكرية لهذا المديح ، يُحسن بنا أن نعرض لنموذج منه :

جاء في قصيدتـــه :

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحل والحرم

هـــذا ابن خـــير عبـــاد الله كـلّهم هـذا التقي النقي الـطاهـــر العلم
هـذا ابن فاطمـة إن كنت جـاهله بجـــدّه أنبيـــاء الله قـــد ختـمـــوا
وليس قولك « مَن هـذا » بضائـره العرب تعرف مَن أنكرت والعجم
إذا رأتـــه قـــريش قـــال قـــائلهـــا إلى مكـــارم هـــذا ينتهـي الكـــرم
يكـــاد يمسكـه عـــرفـــان راحتـــه ركن الحـطيم إذا مـا جـاء يستلم
الله شرّفـــه قـــدمـــاً وعـــظّمـــه جرى بذاك له ـ في اللّوحة ـ القلم
. . . .
ينشقّ ثوب الدجى عن نـور غرّتـه كالشمس تنجاب عن إشراقه الظلم
مِن معشر حبهم دِين ، وبغضـهم كفـــر ، وقـــربهم منجى ومعتصم
مقـــدّم بعـــد ذكـــر الله ذكـــرهـــم في كـل بدء ومختـوم بـه الكلم(٢٨)

يتميّز هذا النص الشعري بقيمته الفنية الملحوظة ، فالفرزدق مثلما ـ ألمحنا ـ يـظل من الـطبقة الأولى التي أفـرزها هـذا العصر ، لذلـك فإنّ التقـويم الفني لنتاجـه لا يُعـدّ ضروريـاً ما دامت السمات الفنية واضحـة فيه ، . . . فـالنص مشحون بعنـاصر لفظيـة وصورية وإيقاعية بنحو معتدل بحيث لا يغـرق في غابـة من الصور المكثّفـة ، ولا ينعدم فيه العنصر الصوري . . . لذلك نجد الصورة تتـردّد في البيت أو في كل بيتـين أو أكثر : وتتنـوّع أيضاً ، فهنـاك صور استعـاريـة (تعـرف البـطحـاء وطـأتـه) وصـور تشبيهيـة (كالشمس تنجاب عن إشراقـه الظلم) وصـور تقريبيـة (يكاد يمسكـه عرفـان راحته) فضلاً عن الصور التمثيلية والتضمينية . . . الخ . . . ليس هذا فحسب ، فهنـاك عنصر « حواري » أيضاً ، أضفى جمالية وإمتاعاً وطـرافة عـلى النص مثل « وليس قـولك (مَن هـذا ؟) بضائـره « ومِن مثـل » إذا رأتـه قريش قـال قائلهـا : إلى مكـارم هـذا ينتهي الكـرم » ، فالملاحَظ أنّ الحوار الأول هـو (واقع حـدث فعلاً) والحـوار الآخر (واقـع يحدث بالقوة) وحينما يتنوّع « الحوار » بهـذا النحو : حينئـذٍ يكتسب النص حيويـة كبيرة دون أدنى شك . . . فالحوار الأول يظل في واقعـة (عنصراً تضمينياً) أي : أنّ الوالي عندما تجاهل الإمام (ع) قال : « من هذا » فهذا القول أو الحوار قـد (ضمنه) الشـاعر

(٢٨) شرح ديوان الفرزدق : دار الكتب اللبنانية ، ج ٢ ، ص ٣٥٣ ، ٣٥٦ .

في البيت المتقدم ، وحقّق مهمة فنية مزدوجة هي : الاعتماد على الحوار من جانب ، والاعتماد على الصورة التضمينية من جانب آخر ، وذلك من خلال دمجهما واحداً مع الآخر بحيث يمكن انتساب العبارة إلى الحوار ، ويمكن انتسابها إلى الصورة ، ويمكن انتسابها إلى كليهما .

وأمّا الحوار الآخر (فهو حوار بالقوة أو حوار صامت) . . . وأهميته تتمثل في أنّ قوله « قال قائلها : إلى مكارم هذا ينتهي الكرم » هو (واقع) أيضاً ، إلّا أنّه حوار (صامت) ، أو حوار يحياه الناس في أذهانهم أو ألسنتهم دون أن يتحدد على لسان شخصية معينة . . . وحيوية هذا الحوار هي : كونه يدع الناس يتحدّثون بأنفسهم عن مكارم الإمام (ع) إلّا أنّ الشاعر هو الذي يحدّثهم ، لأنّ تركه الناس يتحدّثون بأنفسهم يعزّز عنصر « الإقناع » الفني ، بخلاف ما لو انفرد الشاعر وحده بالحديث عن المكارم أو نقل هو مشاعرهم . . .

وأمّا العناصر اللفظية الأُخرى ، فيمكن ملاحظتها من خلال (التتابع) و (التقابل) و (التكرار) الخ فإنّ تكراره لعبارة (هذا) لها دلالة فنية لأنّها جواب لعبارة (من هذا) التي سأل بها الوالي . . . فجاء (التكرار) متناسباً مع السؤال ومع طبيعة الشخصية المشار إليها (الإمام (ع)) . . . كما أن (تتابعه) لعبارات من نحو (هذا التقي ، النقي ، الطاهر ، العلم) في نطاق المفردات ، أو لعبارات من نحو (حبهم دين ، وبغضهم كفر ، وقربهم منجى ومعتصم) في نطاق الجمل : أضفى حيوية وثراء للنص . . . مضافاً إلى توشيح النص بأُسلوب (الحديث اليومي) ونعني به : صياغة العبارة الشعرية وَفق الأُسلوب اليومي الذي يتحدث به الناس ، وهذا مثل (الجمل الاعتراضية) و (الاستدراكية) من نحو : (إن كنت جاهله) (والبيت يعرفه) (في اللوحة) (مَن أنكرت) الخ . . .

* * *

ومهما يكن ، فإنّ النموذج المتقدم يمثّل (الأدب السوي) مقابل (الأدب المنحرف) في مجال أحد الفنون الشعرية (وهو المديح) . . .

وإذا تابعنا سائر الفنون أو الاتجاهات التي تحرّك الشعر من خلالها ، نجد أنّ

الاهتمام بالظواهر الإيجابية (وفي مقدمتها : الاتجاه إلى الله تعالى) أو الظواهر الإنسانية العامة ، من نحو ما لحظناه من الانتصار لقيم إنسانية تنكر العدوان على المستضعف (كامرأة وغيرها) ، يأخذ نصيبه من خارطة الشعر .

وإذا عدنا إلى الفرزدق نفسه لحظنا أنّ هذا الشاعر الذي صدر عن نتاج سوي مثل نموذجه الشعري الذي تحدثنا عنه ، قد تورّط ـ في الآن ذاته ـ في شعر المهاجاة وغيره : إلّا أنّه قد أدرك خطأ التيارات التي طبعت عصره في الأنماط اللهوية من الشعر ، فاتّجه تائباً إلى الله تعالى :

فررت إلى ربّي وأيقنت أنّني ملاقٍ لأيّام المنون حِمامي(٢٩)

كما لانعدم الظفر بنماذج إيجابية تتحدّث عن الله تعالى واليوم الآخر ، والزهد ، والتقوى ، أو الظواهر الأخلاقية من : الصبر ، والعفو ، و . . . الخ . . .

* * *

الأدب النثري

إذا كان الشعر يتأرجح ـ كما لحظنا ـ بين نماذج (انحرافية) وبين نماذج (سوية) . . . فإنّ (النثر) أيضاً قد خبر نفس النماذج المتأرجحة بين الانحراف والاستواء . . . . فالحجّاج مثلاً عُرِف بخطابته عصرئذٍ ، إلّا أنّ فن الخطابة لديه يظل تعبيراً زائفاً عن الحقائق لا يتحسّس القارىء أية حيوية فيها : نظراً لانعدام (الصدق العاطفي) فيها ، . . . فهو سفّاح يتلذذ بإراقة الدم ، حتى لم يكد يضارعه سفّاح آخر ، ومع ذلك يتحدّث عن (التقوى) ، تماماً كما يتحدث (السارق) عن (أمانته) مثلاً . . . إذ ما قيمة أن يبرع الشخص في تزويق الكلام وشحنه بعناصر صورية وإيقاعية وهي جميعاً (كذب) و (نفاق) صريح ، بل إنّ القارىء ليمجّ مثل هذا الفن ويتحسس بهدر لكل ما هو (إنساني) و (فني) حيال هذه النماذج التي يواجهها . . .

وقد نجد الكاتب يُعنى حقاً بطرح المفهومات الإيجابية ، إلّا أنّ الانحراف يتسلّل

---

(٢٩) نفس المصدر : ص ٤٠٧ .

إلى نتاجه بسبب من عدم استمداده للمعرفة من مصادرها الحقة ، . . . وهذا من نحو : شخصية الحسن البصري حيث عُرف بكونه أحد كبار الخطباء والمتكلّمين الذين اشتهروا على ألسنة مؤرّخي الأدب) . . . وهذا الخطيب والمتكلّم المعروف ، كان يُعنى حقّاً بالقضايا الإسلامية ـ كما قلنا ـ حيث عُرِف بخطاباته الوعظية ، وبنظراته الكلامية وبرسائله المتنوّعة ، إلاّ أنّه لم يأخذ مصادر المعرفة من منابعها السليمة بقدر ما كان يمزجها بتصورات شاذّة ، . . . إنّ خطاباته ورسائله التي اشتهر بها في عصره تمثّل (من حيث الشكل) مادة تتوزّع بين الأخذ من الكتاب والسنّة وبين ذاتية يمزجها بصياغة خاصة تفرزه ناثراً معروفاً في العصر الذي نؤرّخ له . . . . .

وبالرغم من أنّه يشير في كتاباته إلى بعض المصادر التي يستقي منها عباراته الوعظية وغيرها ، أو ـ كما لحظنا في فصل متقدم ـ يطلب من الإمام الحسن (ع) إسعافه ببعض القضايا الكلامية ، وإقراره بأنّ الإمام (ع) ينتسب إلى بيت معرفتهم مستقاة من الله تعالى . . . إلاّ أنّ كثيراً من نتاجه لا إشارة فيه إلى هذا الجانب ، . . والمهم ، أنّ من يقرأ نتاجه يتحسّس فوراً بأنّ هذا الكاتب قد أفاد من الإمام علي (ع) : بل نجده حيناً ينقل نفس النصوص المعروفة لدى الإمام علي (ع) ، مما يفصح مثل هذا النقل ـ كما أشرنا عند حديثنا عن الإمام علي (ع) ـ بأنّ نتاجه (ع) يظل ـ في انعكاساته على الأجيال اللاحقة ـ أمراً من الوضوح بمكان كبير بحيث لم يكد أي خطيب أو متكلّم يتجاهل هذا الجانب ، بقدر ما يفيد منه ويقتبس دلالته أو حتى عباراته ، ومنهم : الحسن البصري الذي أفاد واقتبس من الإمام (ع) في أكثر من مورد ، ومن ذلك مثلاً ما جاء في بعض مواعظه :

(رحم الله امرء كسب طيباً وأنفق قصداً ، وقدّم فضلاً ، وجّهوا هذه الفضول حيث وجّهها الله ، وضعوها حيث أمر الله ، فإنّ مَن كان قبلكم كانوا يأخذون من الدنيا بلاغهم ويؤثرون بالفضل . . . أدركت من صدر هذه الأمّة قوماً كانوا إذا أجنّهم الليل : فقيام على أطرافهم ، يفترشون وجوههم ، تجري دموعهم على خدودهم يناجون مولاهم في فكاك رقابهم)[٣٠] ، فالقيام والافتراش والمناجاة تظل صياغات معروفة

(٣٠) جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ٤٨٩ .

للإمام علي (ع) فيما اقتبسها البصري : مع تغيير في بعض الصياغة . اقتبسها من خطبته (ع) :

(أمّا الليل فصافون أقدامهم . . . مفترشون لجباههم وأكفهم وركبهم وأطراف أقدامهم ، يطلبون إلى الله في فكاك رقابهم . . .)[٣١] .

وأمّا فنياً ، فتظل كتاباته ـ في الغالب ـ متأرجحة بين الترسّل والإسجاع ، وبين التوازن الجملي والتزاوج بينه وبين الاسترسال ، وهذا من نحو قوله معقّباً على دار بناها الحجاج :

(إنّ الملوك ليرون لأنفسهم عزّاً ، وإنّا لنرى فيهم كل يوم عِبَراً ، ويعمد أحدهم إلى قصر فيشيّده ، وإلى فرش فينجده ، وإلى ملابس ومراكب فيحسنها ، ثم يحف به ذباب طمع وفراش نار وأصحاب سوء فيقول : انظروا ما صنعت ، فقد رأينا أيّها المغرور ، فكان ماذا يا أفسق الفاسقين ، أمّا أهل السموات فمقتوك ، وأمّا أهل الأرض فقد لعنوك ، بنيت دار الفناء ، وخربت دار البقاء ، وغُرِرت في دار الغرور لتظل في دار الحبور . . .)[٣٢] . هذا النص يحدد بوضوح أُسلوب الحسن البصري : حيث جمع فيه بين السجع والترسّل ، وزاوج فيه بين الجمل المتوازنة والجمل المسترسلة ، كما أنّه وشّحها بقدر من الصور (ثم يحف به ذباب طمع ، وفراش نار) حيث استعار للطمع ذباباً ، وللهمّ غير المقترن بالوعي فراشاً ، وهما استعارتان تنسجمان مع واقع التركيبة التي تطبع غالبية البشر . هنا ينبغي أن نكرر بأن (البصري) وسواه ، يظلون مدينين إلى شخصية الإمام علي (ع) فيما ينبغي أن نعرض لهذا الجانب تحت عنوان :

انعكاسات أدب الإمام (ع) على هذا العصر

الحق ، أنّ الإفادة من الإمام علي (ع) تظل شاملة لا تنحصر في كاتب أو خطيب محدد أو اتّجاه فكري دون آخر . . . فالحسن البصري ـ وهو خطيب ومتكلم القدَريّة :

---

(٣١) نهج البلاغة : ص ٣٧٧ .

(٣٢) جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ٤٩٤ .

يفيد من الإمام (ع) ، (وهو على غير خطّ الإمام (ع)) ، كما أنّ ممثلي الاتّجاهات الأخرى (من غير خطّ الإمام (ع) أيضاً) ومنهم : الخوارج المعروفون بمواقفهم المعادية ، يفيدون من الإمام (ع) أيضاً ، . . . وهذا من نحو ما أورده مؤرّخو الأدب لأحدهم (وهو : أبو حمزة) قوله :

(شباب والله مكتهلون في شبابهم ، غضيضة عن الشر أعينهم ، ثقيلة عن الباطل أرجلهم ، أنضاء عبادة وأطلاح سهر ، ينظر الله إليهم في جوف الليل منحنية أصلابهم على أجزاء من القرآن ، كلما مرّ أحدهم بآية من ذكر الجنة بكى شوقاً إليها وإذا مرّ بآية من ذِكر النار شهق شهقة كأن زفير جهنّم في أُذنيه . . .)[٣٣] .

فهذا النص يحتشد بالعبارات والمفهومات التي طرحها الإمام (ع) في نفس النص الذي اقتبس منه الحسن البصري كما لحظناه ، حيث جاء فيها قوله (ع) :

(تالين لأجزاء القرآن ، . . فإذا مرّوا بآية فيها تشويق ركنوا إليها طرفاً وتطلّعت نفوسهم إليها شوقاً . . . وإذا مرّوا بآية فيها تخويف أصغوا إليها مسامع قلوبهم وظنّوا أنّ زفير جهنم وشهيقها في أصول آذانهم . . .)[٣٤] .

إنّ هذه العبارات والمفهومات ذاتها : نقلها الشخص المذكور أما نصاً أو تغييراً لبعض تركيباتها ، بالنحو الذي لحظناه ، عند خطيب آخر . . .

بيد أنّ ما يدعو إلى الدهشة أنّ بعض النصوص التي ينسبها مؤرّخو الأدب إلى أشخاص آخرين (منهم : أحد زعماء وخطباء الخوارج ـ وهو قطري بن الفجاءة) . . . أنّ بعض هذه النصوص قد نحلوها للشخص المذكور[٣٥] مع أنّها للإمام علي (ع) في خطبته المعروفة في ذمّ الدنيا ، حيث استهلت بقوله (ع) :

أمّا بعد : فإنّي أحذّركم الدنيا ، فإنّها حلوة خضرة حفّت بالشهوات ، وتحببت بالعاجلة ، وراقت بالقليل ، وتحلّت بالآمال ، وتزينت بالغرور . . الخ)[٣٦] .

---

(٣٣) نفس المصدر : ص ٤٧٥ .
(٣٤) نهج البلاغة : ص ٣٧٧ ، ٣٧٨ .
(٣٥) جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ٤٥٤ .
(٣٦) نهج البلاغة : ص ٢١٤ .

هذه الخطبة مع تغيير لا يعتد به ينسبها المؤرخون إلى (قطري) كما قلنا ، وهو أمر لا ينحصر في هذه الخطبة ولا في هذا الشخص ، بل إنّ كثيراً من النصوص (ومنها ما سنلحظه حتى لدى أشخاص لا ينتسبون إلى هذه التيارات مثل ابن المقفع) نجدها تقتبس كاملة من الإمام علي (ع) وتنسب إلى هؤلاء . بل نجد أنّ خطب فصحاء العرب من أمثال (سحبان بن وائل) فيما يضرب المثل لفصاحته .

نجد المؤرخين ينسبون إليه خطبة[٣٧] (وقد كان في عصر الإمام علي والحسنين عليهم السلام) هي للإمام علي (ع) أيضاً[٣٨] . . . . فما هو السرّ وراء ذلك ؟ .

في تصوّرنا ، أنّ النصوص التي اشتهر بها الإمام (ع) تظل (كما أوضحنا في حينه) مورد تسليم وإقرار من قبل المعاصرين لعلي (ع) ، ومن قبل الأجيال التي أعقبت ذلك ، . . . وبما أنّ هذه النصوص (وَفقاً لمقولة النبي (ص) من أنّه مدينة العلم وعلي بابها) حافلة بجميع المفهومات العبادية : حينئذٍ لا بدّ أن يفيد منها الخطباء والكتاب وسواهم . . . وإذا قررنا بأنّ الأسلوب الثقافي في تلكم العصور لم يخبُر طريقتنا المعاصرة في الاقتباس ، حينئذٍ : عندما يفيد الخطيب أو الكاتب من نصوص الإمام (ع) لا يجد نفسه ملزماً بالإشارة إلى الاقتباس بل يضمن خطبته أو رسالته كل ما يجده مناسباً للموقف ، سواء أكان ذلك اقتباساً كاملاً أو جزئياً . . .

طبيعياً ، لا ننفي أنّ بعض المؤرخين يمارس عملية (التحريف) فينسب إلى معاوية أو الحجاج خطباً (وعظية) مثلاً (وهذا ما انتبه عليه كاتب معروف هو (الجاحظ) حيث شكّك في بعض النصوص التي وجدها أليق بشخصية الإمام (ع) من شخصيات أخرى لا علاقة لها بالتقوى والوعظ . . .) .

وهدف هؤلاء المؤرخين (سياسي) أو (مذهبي) : يستهدف ترقيع الوجوه السوداء التي عرفت بالانحراف ، فينسب النصوص النظيفة إليها ليردّ لها شيئاً من

(٣٧) جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ٤٨٢ ، لحسن الحظ أن صاحب هذه الجمهرة يشير إلى نسبة هذه الخطبة للإمام (ع) ، خلافاً للخطب الأخرى التي يتجاهل نسبتها للإمام علي (ع) وينسبها لأشخاص لا تتفق سماتهم مع مضمونات خطبهم ـ كما أشرنا .

(٣٨) نهج البلاغة : ص ٣٩٦ .

الاعتبار ، . . . إلاّ أنّ القارىء ـ حتى لو لم يكن ذكياً ـ يستطيع أن يميّز بسهولة أنّه من غير المعقول أن يتحدّث أشخاص معروفون بالبطش والانحراف : عن التقوى التي يحاول المغرضون من خلال هذه النسبة أن يعيدوا بعض الاعتبار لهؤلاء المنحرفين .

* * *

الفصل الخامس

« الأدب في عصر الصادقين عليهما السلام »

تبدأ هذه الفترة الأدبية مع عام ٩٦ هـ ، حيث بدأت إمامة الباقر (ع) وامتدت إلى عام ١١٨ هـ ، وبدأت مع هذا التاريخ إمامة الصادق (ع) وامتدت إلى عام ١٤٨ هـ . . .

وتُعدّ هذه الفترة بداية لتغيرات ثقافية مهمة نظراً لاقترانها بجملة من التغيرات الاجتماعية ، وفي مقدمتها : انقراض السلطنة الزمنية للأمويين وانتقالها للعباسيين في عام ١٣٢ هـ ، ثم اقترانها بتغيرات ثقافية نسبية حصلت من التمازج البشري بين المسلمين وبين المجتمعات المفتوحة التي وفدت بأفكارها إلى ديار الإسلام ، كما أنّ التمازج الثقافي من خلال الترجمة لثقافات اليونان والفرس والهنود في مجالات الأدب ، وفي مجالات العلوم الإنسانية الأخرى من فلسفة ومنطق ، وفي مجالات العلوم البحتة والعملية من فلَك ورياضيات وطب الخ ، . . . هذا النوع من الترجمة التي شهدتها أُخريات العصر الذي نؤرّخ له ، لا بد أن يستدعي بروز تيارات أدبية ، مقابل الاتجاه الأدبي الموروث بما يواكب هذان الاتجاهان من معارك نقدية تنتصر لهذا الاتجاه أو ذاك في العصور اللاحقة كما سنرى . كما أنّ حركة التدوين والتأليف تبدأ مع هذا العصر . . .

مادياً

يبدأ الترف بالتضخّم حتى يأخذ درجاته القصوى في زمن سلاطين بني العباس حيث تمّ ذلك على مختلف الصُعد : في المطعم والمشرب والملبس والمركب والمسكن

والملهى من الجنس والخمر والغناء ، والصيد ، والجواري الخ .

ثقافيـــــاً

يبدأ التدوين في هذا العصر ، وتنتشر المعرفة في مجالاتها المختلفة في الفقه والتفسير والعقائد والنحو الخ . . . وتبرز العقائد بصفة خاصة ممتزجة بما هو وافد من الخارج فتتوزّع في اتجاهات وفرق ذات طابع إسلامي منحرف ، مثل المذاهب الكلامية المتنوعة ، أو موشّحة بطوابع مبتدعة أو ملحدة أو منحرفة بنحو عام .

إلّا أنّ ذلك كلّه يظل ذا حجم متوسط بالقياس إلى ضخامة الحجم الثقافي والمادي الذي تشهده العصور اللاحقة ، لأنّ بداية هذه المظاهر تؤتي ثمارها الناضجة فيما بعد كما هو واضح ، والمهم أنّ تغيّراً اجتماعياً ذا أهمية كبيرة يحدث في هذا العصر الذي يعنينا منه مدى انعكاسه على حقل الأدب الذي نؤرّخ له . . .

لكن قبل ذلك ينبغي أن نؤرّخ للأدب الشرعي الذي يظل في الحالات جميعاً خاصاً بالنثر الفني ، كما يظل مستقلاً في مادته وأسلوبه ، لا يعنيه تلاقح الثقافات أو المظاهر الحضارية أو التغيرات الاجتماعية إلّا بقدر ما يمكن استثمارها وتسخيرها عبادياً أو الردّ عليها وتبيين الزائف أو السليم منها .

ونبدأ بالحديث عن :

١ ـ « أدب الإمـام الباقر (ع) »

مـع الإمام البـاقر (ع) يبدأ عصر علمي (بالنسبـة لاستكـمال مبـادىء الشريعـة الإسلامية) ، حتى أنّه (ع) (ومعه الإمام الصادق (ع)) قد توفّرا على تـوصيل المبـادىء الإسلامية بنحو نجد أنّ تلامذتهما يُعدون بالآلاف ، ومن ثم فإنّ النصوص المأثورة عنهما عليهـما السلام تشكـل نسبة ضخمـة بالقيـاس إلى سائـر النصوص . . ولعـل التغيرات الاجتماعية التي أشرنا إلى أنّ هذا العصر قـد خبَرهـا تظل عـلى صلة بوفـرة النتاج الـذي صدر عنهما عليهما السلام حيث أنّ التوسّع الثقـافي سمح لكثـير من روّاد المعرفـة بالتـوفّر على أخذها من مصادرها السليمة في نتاج الإمام الباقر (ع) والإمام الصادق (ع) . . .

وأيّاً كان ، فـإنّ لقب هذا الإمـام (ع) (وهو : البـاقر) كـافٍ في التعريف بمـدى المعرفة التي أفادها الناس منه (ع) ، حيث عُرِف بهذا اللقب لدى جميع الفئات الثقافية ، وفيـما أقرّت بسـعة المعرفـة التي توفّـر عليهـا ، حتى أنّ المؤرخـين يشـيرون إلى أنّ أشهـر شخصيـة علمية عنـدمـا كـانت تجلس أمـام البـاقـر (ع) : إنّمـا تبـدو كـأنّها صبيّ أمـام المعلم . . .

طبيعياً ، أنّ الأئمة عليهم السـلام ما دام الله تعـالى قد خصّهم بمعـرفة متميـزة ، حينئذٍ فإنّ التقويم البشري لمعرفتهم لا يُعتدّ به بقدر ما يجسّد حجة على الآخرين ممن يحيا بمعزل عن مبادئهم عليهم السلام . . .

وأيّاً كان ، يعنينا أن نقدم نماذج سريعة من أدب الإمـام الباقـر (ع) . . . لكن ، بما أنّ الطابـع العلمي هو الـذي فرض فـاعليته في هـذا المناخ (أي : تـوصيل المبـادىء

الإسلامية في الميدان العقائدي والأخلاقي والفقهي والمعرفي بعامة) حينئذٍ فإنّ العناية بما هو (ثانوي : من حيث الصياغة) لا بدّ أن تضؤل دون أدنى شك . وإذا كانت الخطبة أو الدعاء تتطلبان قيماً صورية وإيقاعية وعاطفية ونحوها ، فإنّ التعبير (العلمي) من حقائق الفقه أو العقائد أو الأخلاق أو المعرفة البحتة ، لا تسمح ببروز القيم الإيقاعية أو الصورية أو العاطفية كما هو واضح . لكن مع ذلك يمكننا أن نلحظ ـ وهذا ما يطبع سائر نتاج المعصومين (ع) ـ الجانب البلاغي العام (أي : فصاحة العبارة وإحكامها) ، بل يمكننا أن نلحظ (حسب متطلبات السياق) جوانب فنية متنوعة تتخلل العبارة العلمية أو غيرها حتى في صعيد القيم الصورية والإيقاعية والعاطفية : مع ملاحظة حقيقة ـ طالما كررناها ـ بأنّ الشخصية الشرعية (النبي (ص) أو المعصوم (ع)) تُعنى ـ في الدرجة الأولى ـ بما هو (فكر) وليس بما هو (ترف فني) ، وإنّما يجيء (الفن) موظّفاً ـ في سياقات خاصة ـ لبلورة الفكر . . . وهذا ما نلحظه عند الإمام الباقر (ع) ذاته ، حيث أنشده الشاعر المعروف (الكميت) ذات يوم إحدى قصائده التي جاء فيها :

أخلص لله لي هواي فما أغرق نزعاً ولا تطيش سهامي .

فقال الإمام (ع) :

(قل : فقد أغرق نزعاً ولا تطيش سهامي) . . .

وحينئذٍ أجابه الشاعر بأنّ الإمام (ع) هو : أبلغ منه فنياً في هذا الميدان[1] . . . . أي أنّ الشاعر أقرّ بأنّ الإمام (ع) أفضل منه في الامتلاك لناصية الفن ، . . . ومع ذلك فإنّ الإمام (ع) قد انصبّ اهتمامه على (الدلالة) وليس على (قيم الإيقاع أو الصورة)، علماً : بأنّ استبدال عبارة (فما) بعبارة (فقد) تنطوي على (قيمة إيقاعية أيضاً) حيث إنّ صوت (القاف) في هذه العبارة (يتجانس) مع (القاف) في عبارة (أغرق) بحيث تُحِسّ السامع جمالية العبارة : إيقاعياً ، . . . مضافاً لذلك ، فإنّ الاستبدال يكسب البيت المذكور (جمالية) أُخرى هي (التقابل) بين (قد اغرق) وبين (لا

(١) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٤٥١ .

تـطيش سهامي) أي : بـين الإيجاب والسلب ، بينـما كانت عبـارة الشاعـر خـاليـة من (التقابل) كما هو واضح . . .

من هذا نستخلص أنّ الإمام (ع) (في نفس الوقت الذي يُعنى فيه بدلالة البيت) قد أكسبه (بُعداً فنياً) أيضاً بالنحو الذي لحظناه . . .

المهم ، أنّ (البُعد الفني) يتجه إليه الإمام (ع) في سياقات خـاصة كـما كرّرنـا ، وهو أمر يمكننا ملاحظته في أكثر من نموذج . . . ومنه :

فن الخطبـــــة

بمـا أنّ الخطبـة ـ كما أشرنـا ـ تتميّز عن سـواها بكـونها تتطلّب بُعـداً عـاطفيـاً من جانب ، وبُعداً يعتمد الإيقاع والصـورة من جانب آخـر ، وبُعداً (لفـظياً خـاصاً) من حيث انتقاء العبارة ، وتركيبتها ، وما يواكب ذلك من عناصر التقابل والتكرار والمحاورة والتساؤل والتعجب والخطاب الخ من جانب ثالث : حينئذٍ نجد الإمام (ع) يـأخذ هـذه الجوانب بنظر الاعتبار ، فيصوغ لنا (كلامـاً) مشحونـاً بالقيم الفنيـة التي تتناسب مـع (الخطبة) من جانب ، وتتناسب مـع (الموقف) الـذي استدعى مثـل هذه الخـطبة من جانب آخر .

ولنستمع إلى الخطاب الآتي ، فيـما حضر ذات يوم بعض أصحـابه : وقـد لحظهم (غافلين) عن المهمة العبادية التي أوكلها الله تعالى إليهم ، فخطبهم قائلاً :

(إنّ كـلامي لو وقـع طرف منـه في قلب أحدكم لصـار ميّتاً . ألاَ يـا أشباحـاً بلا أرواح وذباباً بلا مصباح كأنكم خشب مسندة وأصنام مريـدة ، ألاَ تأخـذون الذهـب من الحجر ، ألاَ تقتبسون الضياء من النور الأزهـر ، ألا تأخـذون اللؤلؤ من البحر ؟ خـذوا الكلمـة الطيّبـة ممن قالهـا وإن لم يعمل بهـا ، فإنّ الله يقـول « الـذين يستمعـون القـول فيتبعون أحسنه . . ويحك يا مغرور ألاَ تحمد من تعطيه فانياً ويعطيك بـاقياً ؟ درهم يُفنى بعشرة تبقى إلى سبعمائة ضعف مضاعفة من جـواد كـريم . . . ويلك إنّمـا أنت لص من لصوص الذنوب كلما عرضت شهوة أو ارتكاب ذنب سارعت إليه وأقدمت بجهلك عليه فارتكبته كأنّك لست بعين الله ، أو كأنّ الله ليس لـك بالمرصاد ، يـا طالب الجنـة : ما

أطول نومك وأكل مطيّتك وأوهى همّتك ، فلله أنت من طالب ، ويـا هاربـاً من النار ، ما أحثّ مطيّتك إليها ، وما أكسبك لما يوقعك فيها ، انـظروا إلى هذه القبـور ، سطوراً بأفناء الدور ، تدانوا في خططهم وقربوا في فـرارهـم وبُعدوا في لقـائهم ، عمَّروا فخـرّبوا وأنسوا فأوحشوا وسكنوا فأزعجوا وقنطوا فرحلوا، فمن سمع بدانٍ بعيد وشاحط قريب وعامر مخرب وآنس موحش وساكن مزعج وقاطن مرحل : غير أهل القبـور ؟ . . يا ابن الأيام الثلاث : يومك الذي ولدت فيه ، ويومك الذي تنزل فيه قـبرك ، ويومـك الذي تخرج فيه إلى ربّك ، فياله من يوم عظيم ، يا ذي الهيئة المعجبة ، والهيم المعطنة : مـالي أراكم أجسامكم عامرة وقلوبكم دامرة ، أمَا والله لو عانيتم ما أنتم مـلاقوه ومـا أنتم إليه صائرون ، لقلتم (يا ليتنا نُردُّ ولا نكذب بآيات ربنا ونكون من المؤمنين) [٢] . . . . .

إنّ هذه الخطبة تحفل بصنـوف من الإثارة الفنيـة التي تدهش حقـاً ، ولو قـارناهـا بكلام آخر قـدّمه الإمـام (ع) أيضاً (لكن في مـوقـف آخر يصـوغ الحقائق فيـه وَفق لغة مباشرة) لوجدنا الفارق بين هذا النموذج والنموذج الآخر ، وهو أمر يفصح عن الحقيقة التي طـالمـا أشرنـا إليهـا وهي أنّ (المـوقف) أو (الـدلالـة) هي التي تستـأثـر بـاهتـمام المعصـوم (ع) ، وأنّ تضخّم العنصر (الجمالي) أو تقليله أو حتى انعـدامـه : يـرتبط بمتطلبات السياق وليس من أجل الفن وحده . . .

المهم ، أنّ الخطاب المذكـور يتضمن لغة خـطابية (حـوارية) أولاً ، من نحـو : (ويلك) (ما أطول نومك) (يـا طالب الجنـة) (فلله أنت من طالب ومـطلوب) (يا ابن الأيـام الثلاث) الـخ . . . فالعنصر الحـواري هنا يتـوزّع بين الاستفهـام والتعجّب والقسم الـخ ، . . . وتتنوّع ضـمائر الخـطاب بين (الأفراد) كالنماذج المتقـدمـة ، وبـين (الجمع) مثل (أنّ كلامي لو وقع طرف منه في قلب أحدكم) (يا أشباحـاً بلا أرواح) (ألا تأخذون) (ألا تقتبسون) الخ . . .

وتتتابع الجمل الخطابية (ألَا تأخـذون الذهب من الحجـر ، ألا تقتبسون الضيـاء من النور ، ألا تأخذون اللؤلؤ من الحر ؟) .

---

(٢) تحف العقول : ص ٢٩١ ، ٣٠٠ .

وتتوزع الجمل الخطابية بين التحذير والاستغاثة والترغيب (ويحك يا مغرور ، ألا تحمد من تعطيه فانياً . . . فلله أنت . . . الخ) . . .

وهكذا نجد تنوّع الضمائر والصيغ والنداءات : تفجر أشد أنواع الإثارة الفنية والعاطفية حتى ليكاد المستمع يحسّ بالرعدة تلهب جوانحه تحت التأثير السحري الذي تبتعثه هذه الصياغات المتنوعة المثيرة . . . ليس هذا فحسب ، بل نجد أنّ عنصر (التقابل ، والتماثل ، والتتابع) هذه العناصر الثلاث تساهم بدورها في إثارة العواطف . . .

لنقرأ (انظروا إلى هذه القبور ، سطوراً بافناء الدور ،

١ ـ تدانوا في خططهم ، وقربوا في مزارهم ، وبُعدوا في لقائهم .

٢ ـ عمروا فخربوا ، وانسوا فأوحشوا ، وسكنوا فازعجوا ، وقنطوا فرحلوا .

٣ ـ فمن سمع بدانٍ بعيد ، وشاحط قريب ، وعامر مخرب ، وساكن مزعج ، وقاطن غير مرحل : غير أهل القبور ؟) .

إنّ هذا المقطع من الخطاب يحفل بعناصر (التقابل والتماثل والتتابع) بنحو ملحوظ ، فالتقابل بين العمارة والخراب ، بين الأنس والوحشة ، بين البُعد والقرب ، والسكن والرحيل الخ : أمر واضح ، . . . كما أنّ « التماثل » بين (تدانوا ، قربوا) ، و« التتابع » بين هذه المتقابلات والمتماثلات : يظل أمراً واضحاً ، . . . مضافاً لصياغة هذه المتقابلات والمتماثلات والمتتابعات : وَفق عناصر (التساؤل أو التعجب ، و(التخاطب) من نحو (فمن سمع بدانٍ غير بعيد ؟) ونحو (انظروا إلى هذه القبور) ، حيث استهلّ الكلام بالتخاطب (انظروا) ، ثم انتقل إلى (السرد) (تدانوا في خططهم . . .) ثم إلى التساؤل (فمن سمع بدانٍ بعيد ؟؟) . . . .

ونتجه إلى العنصر (الصوري) فنجده يساهم كل الإسهام في الهاب العواطف وتفجيرها حتى لتكاد تتمزق جوانح المستمع من شدّة تأثيرها ، . . . . استمع إلى هذه الصور (التشبيهية : (كأنّك لست بعين الله) (أو كأنّ الله ليس لك بالمرصاد) ثم أردفها بالصورة الرمزية (يا طالب الجنة ما أطول نومك) (فلله أنت من طالب

ومطلوب) . . . فهذا التداخل بين التشبيه والاستعارة من خلال اللغة الحوارية : تفعل فعل السحر في إلهاب العواطف : كما هو واضح .

كذلك : للنظر إلى تداخل آخر بين الرموز والتشبيهات من نحو : (يا أشباحاً بلا أرواح ، وذُباباً بلا مصباح : كأنّكم خشب مسندة وأصنام مريدة) فهنا جملتان (رمزيتان) تبعتهما (جملتان تشبيهيتان) (أشباح وذباب) ثم (خشب وأصنام) . . . وقد تم (التوازن) بين الجمل الرمزية والجمل التشبيهية ، . . . كما واكب ذلك (توازن صوتي) بين فواصل الجمل ، . . . لنقرأ من جديد جملتي الرمز وهما (أرواح ، مصباح) . . . ثم لننظر إلى (التقابل الفني) بين جمل الرموز والتشبيهات ، ففي الرمز (قابل) بين الأشباح والأرواح ، . . . ثم للنظر إلى عنصر (التماثل) حيث ماثل في التشبيه بين الخشب والأصنام . . . ثم لننظر إلى الصور (المتضايفة) أو المتلازمة مثل (الذُباب والمصباح) ، فالذُباب أو الحشرة تحوم على المصباح ولا تنفصل عنه ، إلاّ أنّ النص خاطب القوم بأنّهم (ذُباب) من دون (مصباح) . . .

إنّ هذه المستويات من تركيب الصور تعجّ بصنوف من الإثارة الفنية التي لاحظناها من خلال تنوّع الصور بين التشبيه والاستعارة والفرضية والتمثيل الخ ممّا لم نعرض لها : حتى لا نطيل الكلام ، بل يمكن للقارىء أن يلحظها بنفسه ويتمثلها ويدقق النظر فيها ، حتى يتحسّس بنفسه مدى ما تنطوي عليه من إثارة فنية لا سبيل إلى توضيحها من خلال اللغة بقدر ما يتحسّسها القارىء من خلال تذوقه الفني الصرف .

والمهم ، أن يقف القارىء بنفسه عند الصور التي لم نعرض لها، من نحو : (ألا تأخذون الذهب من الحجر ، ألا تقتبسون الضياء من النور ، ألا تأخذون اللؤلؤ من الحر ؟) ومن نحو (ألا تحمد من تعطيه فانياً ويعطيك باقياً) ونحو (درهم يُفنى بعشرة تبقى سبعمائة ضعف مضاعفة) . . .

فهذه الصور (التضمينية) التي تشير إلى الواحد بعشرة ، وأنّه يتضاعف إلى سبعمائة ، إنّما تقتبس دلالة الآيات القائلة :

(من جاء بالحسنة فله عشر أمثالها) (كمثل حَبّة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حَبّة . . .) . . . . كما أنّ (الصور الرمزية) (التي تشير إلى (الذهب والضياء

واللؤلؤ) إنّما (ترمز) إلى معطيات الكلمة (الواعظة) حيث يتعينّ على الشخص أن يفيد من الكلمة ويعمل بموجبها كما يفيد من الذهب والضياء واللؤلؤ من مصادرها الشمسية والأرضية والبحرية . . . كذلك ، الصورة الرمزية (ألا تحمد من تعطيه فانياً ويعطيك باقياً ؟) حيث يرمز الفناء إلى الدنيا الزائلة ، والبقاء إلى (الأخرى الخالدة) . . . ، . . . فيما يتساءل قائلاً : هل هناك من يحمد الله الذي يقدم له النعيم الخالد مقابل تقديم الإنسان : العمل العابر . . .

وأيّاً كان ، أمكننا أن نلحظ الخصائص الفنية في هذه الخطبة التي ارتجلها الإمام (ع) في سياق خاص استدعى صياغة هذه الخطبة وَفق المتطلبات الوجدانية بما يواكبها من عناصر لفظية وصورية وإيقاعية مكثّفة بحيث لا تكاد تخلو جملة واحدة منها من صورة تشبيهية أو استعارة أو تمثيل أو فرضية أو رمز ، كما لا تخلو من إيقاع خارجي مثل الألفاظ المقفاة ، والجمل المتوازنة ، فضلاً عن مختلف العناصر اللفظية من : تكرار ، تقابل ، تماثل ، تتابع ، حوار ، الخ بحيث يترك مثل هذا الأسلوب أثره البالغ في النفوس ، وهو أمر أشار الإمام (ع) إليه حينما قال في أول خطابه : (إنّ كلامي لو وقع طرف منه في قلب أحدكم لصار ميّتاً . . .) فهذه الصورة الفنية التي نطلق عليها مصطلح (الصورة الفرضية) وهي : موت الإنسان في حالة استماعه لهذه الخطبة ، حيث افترض الإمام (ع) إمكانية (الموت) ولم يقل ذلك (حقيقة) بل (تجوّزاً) : وإن كان التجوّز هنا يمكن أن يتحوّل إلى حقيقة (في حالة تملّك الإنسان أشدّ حالات الوعي العبادي) ، بيد أنّ الإمام (ع) صاغ (فرضيته) وهي : أنّه لو قدّر أن يؤثر هذا الكلام على أحد : لمات من هول التقصير العبادي الذي يطبع سلوكه بنحو عام . . .

إذن : حتى هذة الصورة (الفرضية) التي قدّمها الإمام في استهلال خطابه ، تشفّ عن خصيصة فنية هي : أنّ الخطبة (بما حفلت به من عناصر فنية) تظل نصّاً يحقق مهمة الفن ألا وهو التأثير في المتلقِّي ، بالنحو الذي أوضحناه .

وإذا كان (السياق) الذي فرض مثل هذه الخطبة قد استدعى صياغتها حافلة بصنوف التعبير الفني ، فإنّ النصوص الاخرى ، تظل متراوحة بين التعبير العلمي أو التعبير المتأرجح بين العلم والفن ، أو التعبير الموشّح بشيء من عناصر الإثارة الفنية . . .

ويمكننا أن نلحظ النمط الذي يتأرجح بين التعبير العلمي والفني ، في الشكل الآتي وهو :

٢ ـ فن الكلمة

الكلمة : قد تكون كلاماً يوجهه الإمام (ع) إلى أحد الأشخاص ، أو (وصية) يتقدّم بها إلى أحدهم ، . . . . ومن ذلك مثلاً (وصيته (ع)) لجابر الجعفي ، حيث نثر له جملة من التوصيات المصاغة بلغة تتأرجح بين الكلام المباشر وبين الكلام المصوغ بعنصر صوري ، . . . وهذا من نحو قوله (ع) :

(واعلم أنّه : لا علم كطلب السلامة ، ولا سلامة كسلامة القلب ، ولا عقل كمخالفة الهوىٰ ، ولا خوف كخوف حاجز ، ولا رجاء كرجاء معين ، ولا فقر كفقر القلب ، ولا غنى كغنى النفس ، ولا قوة كغلبة الهوىٰ ، ولا نور كنور اليقين ، ولا يقين كاستضعافك الدنيا ، ولا معرفة كمعرفتك بنفسك ، ولا نعمة كالعافية ، ولا عافية كمساعدة التوفيق ، ولا شرف كبُعد الهمّة ، ولا زهد كقصر الأمل ، ولا حرص كالمنافسة في الدرجات ، ولا عدل كالإنصاف ، ولا تعدّي كالجور ، ولا جور كموافقة الهوى ، ولا طاعة كأداء الفرائض ، ولا خوف كالحزن ، ولا مصيبة كعدم العقل ، ولا عدم عقل كقلة اليقين ، ولا قلة يقين كفقد الخوف ، ولا فقد خوف كقلة الحزن على فقد الخوف ، ولا مصيبة كاستهانتك بالذنب ورضاك بالجهالة التي أنت عليها ، ولا فضيلة كالجهاد ، ولا جهاد كمجاهدة الهوى ، ولا قوة كردّ الغضب ، ولا مصيبة كحب البقاء ، ولا ذلّ كذلّ الطمع ، وإيّاك والتفريط عند إمكان الفرصة ، فإنّه ميدان يجري لأهله بالخسران)[٣] .

إنّ هذا النص يحفل بسمة فنية خاصة هي : كونه يعتمد عنصر (التشبيه) في تقرير قضايا عبادية وأخلاقية ونفسية، . . أي أنّ هذا النص ـ هو في واقعه ـ وثيقة نفسية ترتبط بسمات الشخصية الإسلامية مثل : سلامة القلب ، مخالفة الهوى ، اليقين ، الزهد ، علو الهمة ، الخ . . . بيد أنّ الإمام (ع) صاغ هذه الوثيقة وَفق لغة فنية تعتمد

---

(٣) نفس المصدر : ص ٢٩٤ ، ٢٩٥ .

(التشبيه) من خلال أداة النفي : مع ملاحظة أنّ (التشبيه الفني) عند المعصومين (ع) يختلف عن التشبيه الذي يصوغه العاديون من البشر ، حيث يظل (التشبيه) عند قادة التشريع (واقعياً) لا يعتمد الوهم أو الإحالة أو الأسطورة ونحوها ، لذلك عندما يعقد (تشبيهاً) بين السلامة والقلب أو العقل ومخالفة الهوى مثل قوله (ع) (لا سلامة كسلامة القلب ، ولا عقل كمخالفة الهوى) فإنّ مثل هذا التشبيه يظل (واقعياً) كل الواقعية إذ أنّ (سلامة القلب) تفُوق أية سلامة أخرى كسلامة البدن مثلاً ، فالبدن إذا كان سليماً لا ينتفع صاحبه بهذه السلامة ما دام (قلبه) مريضاً : حيث إنّ (المرض النفسي) يفقد الشخصية توازنها الداخلي فتحيا التوتر والتمزق والصراع الخ . (وهذا من حيث الانعكاسات الدنيوية) ، أمّا من حيث (الانعكاسات الأخروية) فإنّ سلامة القلب هي المعيار الوحيد الذي يُفضي بصاحبها إلى الظفر بالإمتاع الأخروي الخالد . . .

وأمّا السمة الفنية الأخرى التي تطبع هذا النص ، فهي : (تتابع) هذه التشبيهات التي تتجاوز الثلاثين تشبيهاً ، حيث لا يكاد الدارس يظفر بنص يعتمد هذا الرقم من التشبيهات : إذ أنّ ما يسمى بـ (التشبيه المتكرّر) قد يبلغ ثلاثة أو أربعة أو أكثر من التشبيهات التي تفرضها سياقات خاصة ، أما أن تقدم سلسلة أو قائمة ضخمة من التشبيهات : بالنحو المتقدم فأمر يندر حصوله في النصوص الفنية أو العلمية .

وأمّا السمة الثالثة في هذه التشبيهات فهي : اعتماده على ما نسميه بالتشبيه (التفريعي) أي التشبيه الذي (يتفرّع) منه تشبيه آخر مثل (لا علم كطلب السلامة ، ولا سلامة كسلامة القلب) حيث فرّع على (تشبيه : طلب السلامة) تشبيهاً هو (سلامة القلب) ، . . . . وهكذا سائر التشبيهات مثل (لا نعمة كالعافية) وتفريع التشبيه التالي عليها (ولا عافية : كمساعدة التوفيق) ، . . .

وأمّا السمة الرابعة في هذه التشبيهات فهي : اعتمادها (التماثل والتقابل) مثل (لا قلّة يقين كفقد الخوف ، ولا فقد خوف كقلّة الحزن) حيث (ماثل) بين (قلّة) اليقين ، (وقلّة) الحزن ، . . . ومثل : (لا خوف كخوف حاجز ، ولا رجاء كرجاء معين) حيث (قابل) بين (الخوف) و (الرجاء) . . .

وهناك سمات فنية متنوعة أخرى تعتمد (التجانس الإيقاعي) وسواه ، مما لا حاجة إلى الوقوف عندها .

إنّ هذا النموذج القائم على عنصر (التشبيه) يجسّد واحداً من فنّ الكلمة . . . .

ولو تابعنا الكلمة المتقدمة ذاتها ، لوجدنا أنّ قسماً منها يعتمد عنصر (الاستعارة) في تقرير الحقائق : مع ملاحظة خضوعها لسمات فنية مماثلة للسمات التي طبعت النص المتقدم ، . . .

لنقرأ مثلاً :

(ادفع عن نفسك حاضر الشرّ ، بحاضر العلم ، واستعمل حاضر العلم بخالص العمل ، وتحرّز في خالص العمل : من عظيم الغفلة بشدة التيقّظ ، واستجلب شدة التيقّظ بصدق الخوف ، واحذر خفي التزيّن بحاضر الحياة ، وتوّق مجازفة الهوى بدلالة العقل ، وقف عند غلبة الهوى باسترشاد العلم . . . وانزل ساحة القناعة باتقاء الحرص ، وادفع عظيم الحرص بإيثار القناعة الخ . . .)[٤] .

فالملاحَظ هنا ، أنّ العبارات (الاستعارية) تتتابع وتتفرع واحدة عن الأخرى (كما تتتابع وتفرّع التشبيه) ، فحاضر الشر يدفع بحاضر العلم ، وهذا الأخير يدفع بخالص العمل ، وهذا الآخر يتحرّز فيه بشدة التيقّظ ، وهذا الآخِر بصدق المخافة . . . وهكذا . . . . حيث تتفرّع كل صورة عن سابقتها لتشكل سلسلة مشدودة الخيوط كما لحظنا) . . . فضلاً عمّا واكب هذه السلسلة من عناصر (التقابل والتماثل والتجانس و . . . . الخ . . .) بنحو مالحظناه في النص الأسبق . . .

* * *

هذه النماذج : تشكل نصوصاً متأرجحة بين لغة العلم والفن ، . . . وأمّا ما سبقها : فيجسّد (وهي فن الخطبة) نصاً فنياً خالصاً ، . . . وهناك نمط ثالث من النصوص : يمثّل النموذج الموشّح بلغة الفن ، أي أنّ الأصل فيه هو : اللغة العلمية ، إلّا أنّه (ع) يوشّحها بلغة الفن إيقاعياً وصورياً ، . . . ممّا ندرجه ضمن :

---

(٤) نفسه : ص ٢٩٣ .

٣ ـ فن الحديث

الحديث هو توصيات قصيرة ـ كما كررنا ـ إلّا أنّها توشي بعنصر إيقاعي أو صوري أو كليهما ، وهو مالحظناه في حقول متقدمة عند المعصومين (ع) ، . . . كما نلحظه عند الإمام الباقر (ع) أيضاً ، وهذا من نحو :

ـ (إنّما مثل الحاجة إلى من أصاب ماله حديثاً كمثل الدرهم في فم الأفعى أنت إليه محوج وأنت منها على خطر)[٥] .

ـ (الحياء والإيمان مقرونان في قرن ، فإذا ذهب أحدهما تبعه صاحبه)[٦] .

ـ لو أنّ قاتل علي بن أبي طالب (ع) ائتمنني على أمانة لأدّيتها إليه)[٧] .

ـ (ينبغي للمؤمن أن يختم على لسانه : كما يختم على ذهبه وفضّته)[٨] .

ـ (إيّاك والكسل والضجر ، فإنّهما مفتاحا كل شرّ)[٩] .

ـ (أربع من كنوز البِرّ : كتمان الحاجة ، وكتمان الصدقة ، وكتمان الوجع ، وكتمان المصيبة)[١٠] .

هذه الأحاديث يحفل كل واحد منها بعنصر (صوري) قد يكون (تشبيهاً) أو (تمثيلاً) أو (استعارة) أو (فرضية) . . . الخ ، فالاستعارة من نحو : (كنوز البِرّ) ، والتمثيل من نحو : (مفتاحا كل شرّ) ، والفرضية من نحو : (لو أنّ . . .) ، والتشبيه من نحو : (كمثل الدرهم) . . . بل إنّ الصورة الواحدة (كالتشبيه مثلاً) تأخذ مستوياتها المتنوعة من التركيب ، فالتشبيه الآتي ، ينتسب إلى ما نسميه بـ (التشبيه بالمَثَل) (مثل لحاجة . . . كمثل الدرهم . .) ، والتشبيه الآخر (ينبغي للمؤمن أن

(٥) نفسه : ص ٣٠٣ .
(٦) نفسه : ص ٣٠٧ .
(٧) نفسه : ص ٣٠٨ ، ٣٠٩ .
(٨) نفسه : ص ٣٠٨ .
(٩) نفسه : ص ٣٠٠ .
(١٠) نفسه : ص ٣٠٥ .

يختم على لسانه ، كما يختم علـى ذهبه . . .) ينتسب إلى التشبيـه المألـوف ، . . . كما أنّ الأول منهما يجسّد التشبيه الاستمراري بينما يجسّد الآخـر : التشبيه المـألوف أيضـاً ، لأنّ التشبيه الأوّل يقدّم (تعليلاً) مفصّلاً لسبب مشـابهة المعـدم الذي استغنى : لـلأفعى ، لأنّ الأخيرة تقترن بالخطر في نفس الوقت الذي يفتقر الشخص إلى الدرهم في فمها . . .

طبيعياً ، يظل لكل واحد من هذه المستويات : مسوّغهـا الفني ، فالتشبيـه الأخير ـ على سبيل المثال ـ كان لا بدّ من تقديمه بهذا النحـو (المعلّل) : نظراً لأنّ المعـدم حينما يستغني : يظل متحسّساً بـالقصور والنقص والهـوان الـذي كـان عليـه سـابقـاً ، وحينـما يستغني : (يعـوِّض) عن الإحساس المـذكـور بسلوك هـو : (البُخـل) عـلى صـاحب الحاجة فيتلذّذ بما يشاهده من الفقر لدى صاحب الحـاجة الـذي شابهـه بالأمس في سمـة الفقـر . . . وهكذا سـائـر التشبيهـات أو الصـور التي صيغت وَفق سيـاقـات يتـطلبهـا الموقف ، على نحو ما لحظناه ، في التشبيه الذي تقدّم الحديث عنه .

* * *

١ ـ « أدب الإمام الصادق (ع) »

يُعدّ الإمام الصادق (ع) (من حيث طبيعة العصر الذي واكبه) المعصوم الوحيد الذي غزر نتاجه بحيث عُدّ مؤسساً أو رائداً للثقافة الإسلامية في شتّى جوانبها (الفقه : بخاصة) حيث استكملت غالبية المبادىء الفقهية على يده ، وهو أمر يتحدد بوضوح من خلال آلاف الأحاديث التي صدرت عنه (ع) فضلاً عن تلمذة الآلاف من العلماء على يده ، بما فيهم : علماء المذاهب الأخرى من أمثال أبي حنيفة ومالك بن أنس ، وسفيان الثوري وسواهم . . . ليس هذا فحسب ، بل يُلاحَظ أيضاً أنّ ضروب المعرفة الإسلامية الأخرى (مثل : الأخلاق والعقائد) قد واكبها ضخامة النتاج وتنوّعه وشموله . . . بل إنّ ضروب المعرفة الإنسانية بعامة ، أو المعرفة البحتة والعملية مثل : الطب والكيمياء ونحوهما قد توفّر الإمام (ع) عليها ، فيما تتلمذ على يده أمثال الكيميائي المعروف (ابن حيّان) وسواه ، . . . والمهم ، أنّ طبيعة العصر الذي شهده (ع) (وهو : أخريات السلطنة الزمنية للأمويين وبدايات السلطنة الزمنية للعباسيين) حيث أُتيح المجال للتحركات الثقافية بمنأى عن الإرهاب المتتابع الذي مارسه الدنيويون حيال أهل البيت عليهم السلام : وإن كان الإرهاب ـ كما سنلاحظ ـ قد فرض هيمنته في فترات متفرقة : عكست تأثيرها على المناخ الأدبي : كما سنرى ، . . . بيد أنّ المناخ العام الذي شهده (ع) أتاح له أن يتوفّر على نتاج غزير : من خلال التلمذة على يده من جانب ، ثم مناظراته ومقابلاته ومراسلاته التي فرضتها طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية : من جانب آخر . . .

المهم ، أنّ الحديث عن الإمام الصادق (ع) يستجرنا إلى ملاحظة (تنوّع) النتاج الذي صدر عنه (ع) (في مجال العلوم الإنسانية والبحتة والعملية) . . . لكن بما أننا (في هذه الدراسات) نُعنى بالجانب (الفني) من المعرفة ، . . . لذلك نقتصر في الحديث عن الإمام (ع) على هذا الجانب ، . . . ونبدأ بالحديث عن :

٢ ـ الإمام الصادق (ع) والفن

قلنا ، أنّ هذا العصر شهد تطورات ثقافية (ومنها : العناية بتعريف البلاغة وتحديدها) بصفة أنّ مصطلح (البلاغة) كان هو السائد عصرئذٍ ، فضلاً عن تسرّب بعض مفهوماتها (من خلال الترجمة) إلى ألسنة وأقلام الخطباء والكتاب (حيث بدأ التدوين في هذا العصر نسبياً) ، . . . طبيعياً ، أنّ الإمام (ع) (وسائر المعصومين فيما كرّرنا بأنّ ما يعنون به هو : الهدف الفكري في المقام الأول ، وتوظيف (الفن) من أجله : حسب متطلبات الموقف وليس مطلقاً : في المقام التالي) . . . لذلك : عندما يحدّد (ع) مفهوماً عن الفن أو التعبير أو البلاغة : إنّما يحدّده في ضوء ما هو ضروري ونهائي وليس ما هو ينتسب إلى الترف ونحوه . . . فمثلاً ورَد عنه قوله (ع) :

(ثلاثة فيهن البلاغة : التقرّب من معنى البُغية ، والتبعّد من حشو الكلام ، والدلالة بالقليل على الكثير)(١١) .

وورد عنه (ع) قوله :

(ليست البلاغة بحدّة اللسان ، ولا بكثرة الهذيان ، ولكنها إصابة المعنى وقصد الحجة)(١٢) .

وورد عنه قوله (ع) :

(ثلاث خصال مَن رزقها كان كاملاً : العقل الجمال والفصاحة)(١٣) .

---

(١١) نفسه : ص ٣٣٠ .

(١٢) نفسه : ص ٣٢٤ .

(١٣) نفسه : ص ٣٣٤ .

الملاحَظ هنا : أنّ الإمام (ع) يشير إلى أنّ (الفصاحة) هي واحدة من سمات الكمال للشخصية ، والفصاحة تعني « المقدرة البيانية » كما هو واضح ، . . . وهذا يعني أنّه (ع) أكسب اللغة الفصيحة : قيمة لها خطورتها ما دامت تنتسب إلى (الكمال) . . . إنّنا نجده في نصّ آخر يقول : (ثلاثة يستدلّ بها على إصابة الرأي : حُسن اللّقاء وحُسن الاستماع وحُسن الجواب)(١٤) . . . إنّ « الجواب الحسن » ينتسب دون أدنى شك إلى سمة (الفصاحة) أيضاً ، كل ما في الأمر أنّ مفهوم الفصاحة أو المقدرة لا ينحصر في انتقاء العبارة من حيث إيقاعها أو إحكام تركيبها أو إخضاعها لعنصر (صوري) و (بنائي) فحسب ، بل يتجاوز ذلك إلى صياغة (الدلالة) ذاتها ، ولذلك اكتفى (ع) (في عرضه للمعايير البلاغية) بتقديم ثلاثة معايير ، قال بأنّ فيهنّ البلاغة (وليس أنّ البلاغة منحصرة في هذه المعايير) ، والمعايير هي : (العمق ، والتركيز والاقتصاد ـ التقرُّب من المعنى ، التبعّد من حشو الكلام ، الدلالة بالقليل على الكثير) . . . هذه المعايير الثلاثة تظل مرتبطة بـ (الدلالة) كما هو واضح ، . . . مما يعني أنّ تصوّر المعصوم (ع) للبلاغة يختلف عن التصوّر العادي لدى الآخرين ، فالآخرون يعنون ـ في حالات كثيرة ـ بما هو ثانوي أو زخرف أو ترف (مع أنّ فيها : عنصراً من البلاغة أو الفصاحة أيضاً) ، . . . . لكن الفارق بين التصوّر الشرعي والتصور العادي هو أنّ (التصور الشرعي) يعني ـ في المقام الأول ـ بالمضمون ، بدليل قوله في تعريف البلاغة بأنّها (إصابة المعنى وقصد الحجة) ، فقصد الحجة هو : المضمون أو الدلالة ، أي : يُعنى بما هو (جوهري) و (أصيل) و (ضروري) ، دون أن ينفي (جمالية) ما هو شكلي) و (صوري) الخ ، لكنها تظل (ثانوية) : من حيث القيمة النهائية بالقياس إلى (الأفكار) و (الدلالات) . . . وهذا ما يفسّر لنا السرّ الكامن وراء ذكر الإمام (ع) لمعايير ثلاثة ترتبط بالدلالة دون أن يذكر المعايير الأخرى التي لا ينكرها : بدليل تثمينه لسمة (الفصاحة) كما لحظنا ، . . . .

والواقع أنّ المعايير الثلاثة التي ركّز الإمام (ع) عليها ، تظل معايير (ثابتة) وليست (نسبية) تخص جيلاً أدبياً دون آخر ، . . . وهذا ما يكسبها قيمة ضخمة دون

(١٤) نفسه : ص ٣٣٨ .

أدنى شك ، . . . فالاقتصاد اللغوي يظل معياراً فنياً (لدى القدامى والمُحدِثين أيضاً) ولا أدلّ على ذلك من اعتماد المعاصرين على عنصر (الرمز) الذي يختصر الدلالات ذات الإيحاء المتعدد في عبارة واحدة أو أكثر مثلاً . . . كذلك ، نجد أنّ معيارَي (العُمق ، والتركيز) يظلان (قديماً وحديثاً أيضاً) معيارين لا يختلف أيّ (منظّر أدبي) أو (فنان) عن التسليم بأهميتها ، . . . ولعلّ الإمام (ع) قد جسّد دلالة (العُمق والتركيز) عملياً حينما عرّف الأول بقوله (التقرّب من معنى البُغية) فهو (ع) لم يقل (التطابق مع معنى البُغية) لأنّ (التطابق) أمر لا يمكن تحققه ، لذلك نجد أنّ البحث الأدبي المعاصر حينما (ينظّر) القواعد الفنية المرتبطة باللغة ، يقرّر بأنّ (الألفاظ لا يمكن أن تطابق الدلالات التي يستهدفها الفنان بقدر ما تحوم وتقترب من الدلالات : وهذا ما نبّه الإمام عليه حينما قال (التقرّب من معنى البُغية) ولم يقل (التطابق مع معنى البُغية) مما يكشف مثل هذا التحديد عن (عمق) المعايير التي نسجها الإمام (ع) . . . والأمر كذلك بالنسبة إلى تحديده (ع) للمعيار الثالث (التركيز أو التبعُّد عن حشو الكلام) حيث إنّ هذا التحديد يظل موضع إجماع لدى المعنيين بشؤون الفن قديماً وحديثاً . . .

ومهما يكن ، . . فإنّ ما نستهدفه في هذا الميدان هو : أن نشير إلى تصوّر الإمام (ع) لمفهوم (الفن) ومعاييره البلاغية ، فيما مارس (ع) تطبيقاً عملياً لها (من خلال تنظيره الأدبي الذي لحظناه) ومن خلال ما نلحظه في النتاج الفني الذي صدر عنه ، . . . وهو ما نحاول الوقوف عند بعض نماذجه التي تتوزع في أشكال متنوعة من : الخطب والأحاديث ، والرسائل والمقالات والمقابلات والمناظرات ، وسواها مما نعرض له . . . ونبدأ ذلك بالحديث أولاً عن :

٣ ـ الخطبة الشخصية أو المقابلة الخطابية

الخطبة الشخصية هي : خطاب يوجهه الإمام (ع) إلى شخص محدد وليس إلى جمهور ، بحيث يذكر اسم الشخص المخاطب ، ويلقي عليه خطاباً مقسّماً إلى مقاطع متنوعة تخضع لبناء فني دون أدنى شك ، . . . وهذا ما يسوّغ لنا درجة ضمن (لغة الفن) التي نتناولها في هذه الدراسة . . .

والخطبة الشخصية عند الإمام الصادق (ع) تأخذ مستويين من البناء الفني ،

الأول هو : وحدة الموضوع ، والآخر : تنوّع الموضوع ، إلاّ أنّ كليهما يخضع لخطوط هندسية تشكل مقاطع أو محطة توقّف من خلال (واصلٍ فنيٍ) بينهما هو (اسم الشخص المخاطب) . . .

وإليك النموذج الآتي : حيث وجّه الإمام (ع) الخطاب إلى أحد أصحابه وهو أبو جعفر محمد بن النعمان ، وهو خِطاب تطبعه (وحدة الموضوع) مع توشيحه بشذرات فكرية تتجاوزه إلى موضوعات أخرى) إلاّ أنّ الإمام (ع) يعود من جديد إلى الموضوع الرئيس ، على هذا النحو :

يقول الراوي : (قال لي الصادق (ع) : إنّ الله جلّ وعزّ عيّر أقواماً في القرآن بالإذاعة ، فقلت له : جعلت فداك أين قال ؟ قال : قوله تعالى : ﴿ **وإذا جاءهم أمر من الأمن أو الخوف أذاعوا به** ﴾ ثم قال : المذيع علينا سرّنا كالشاهر بسيفه علينا . . . إنّي لأعلم بشراركم من البيطار بالدواب ، شراركم الذين لا يقرأون القرآن إلاّ هجراً ، ولا يأتون الصلاة إلاّ دَبرا . . . .) .

بعد ذلك : بدأ الإمام (ع) بتوجيه الخطاب على هذه الصيغة « يا ابن النعمان » ، مكرراً بين حين وآخر : هذا النداء ، وَفق مقاطع تحوم بنحو رئيس على قضايا تتصل بالحديث ، وطريقة الكلام ، والمعرفة ، والعلم ، والثقافة وكل ما يتصل بالظواهر العقلية :

(يا ابن النعمان : إيّاك والمراء ، فإنّه يحبط عملك ، وإيّاك والجدال فإنّه يوبقك . . . ياابن النعمان : إنّ المذيع ليس كقاتلنا بسيفه بل هو أعظم وِزراً . . . ياابن النعمان : إنّه مَن روى علينا حديثاً فهو ممن قتلنا عمداً ولم يقتلنا خطأً . . . ياابن النعمان : إنّا أهل بيت لا يزال الشيطان يدخل فينا مَن ليس منا ولا مِن أهل دِيننا ، فإذا رفعه ونظر إليه الناس أمره الشيطان فيكذب علينا ، وكلّما ذهب واحد جاء آخر .

ياابن النعمان : مَن سُئِل عن علم فقال : لا أدري فقد ناصف العلم . . . ياابن النعمان : إنّ العالم لا يقدر أن يخبرك بكل علم ، لأنّه سرّ الله تعالى الذي أسرّه إلى جبرئيل (ع) وأسرّه جبريل إلى محمد (ص) ، وأسرّه محمد (ص) إلى علي (ع) ، وأسرّه علي (ع) إلى الحسن (ع) ، وأسرّه الحسن (ع) إلى الحسين (ع) ، وأسرّه الحسين (ع) إلى

محمد (ع) وأسرّه محمد (ع) إلى من أسرّه (ع) ، فلا تعجلوا . . . .) .

يا أبا جعفر : مالكم والناس ، كفّوا عن الناس ، ولا تدعوا أحداً إلى هذا الأمر ، فوالله لو أنّ أهل السموات والأرض اجتمعوا على أن يضلّوا عبداً يريد الله هداه ما استطاعوا أن يضلّوه : كفّوا عن الناس ولا يقل أحدكم : أخي وعمي وجاري ، فإنّ الله جل وعزّ إذا أراد بعبد خيراً طيّب روحه فلا يسمع معروفاً إلاّ عرفه ولا منكراً إلاّ أنكره . . .

يا ابن النعمان : ليست البلاغة بحدّة اللسان ولا بكثرة الهذيان ، ولكنها إصابة المعنى وقصد الحجة .

ياابن النعمان : لا تطلب العلم لثلاث : لترائي به ولا لتباهي به ، ولا لتماري ، ولا تدعه لثلاث : رغبة في الجهل وزهادة في العلم واستحياء من الناس ، والعلم المصون كالسراج المطبق عليه .

يا ابن النعمان : إنّ الله جلّ وعزّ إذا أراد بعبد خيراً نكت في قلبه نكتة بيضاء فجال القلب بطلب الحق ، ثم هو إلى أمركم أسرع من الطير إلى وكْره)

يا ابن النعمان : إنّ حبّنا أهل البيت ينزّله الله من السماء من خزائن تحت العرش : كخزائن الذهب والفضّة ولا ينزله إلاّ بقدر ولا يعطيه إلاّ خير الخلق ، وأنّ له غمامة كغمامة القطر ، فإذا أراد الله أن يخصّ به مَن أحب من خلقه أذن لتلك الغمامة فتهطّلت كما تهطّلت السحاب . . .)(١٥) .

واضح من هذا النص الذي اقتطعناه من نص طويل : قد تضمّن جملة من الخصائص الفنية ، منها :

البناء الهندسي

حيث قام بناؤه على موضوع محدّد هو : رواية الحديث ، وطريقة المناقشة ، وثقافة

(١٥) نفسه : ص ٣٢٠ ، ٣٢٥ .

الشخص ، والعلم ، والبلاغة . . . الخ . . . ومجرد كـون النص قد ركّـز على مـوضوع محدّد ، إنّما يكشف عن أهمية النص فنياً من حيث : إحكامه وعمارته ، إذ أنّ الفارق بين النص الفني وسـواه ، أنّ النص الفني يخضع لبنـاء فكري متـلاحم الأجزاء : كـل جزء (يتسبب) عن سابقه ويؤثر على لاحِقه أو : كل جزء (يتنامى) عن سابقه ويتـطور مثل نمو وتطور الكائنات الحية ، أو كل جـزء (يتجانس) مـع سابقـه ولاحقه ، أو كـل هذه المستويات والأنواع تتلاحم وتتوافق فيما بينهـا ، بالنحـو الذي يـطبع هـذا النص للإمـام الصادق (ع) ، حيث إنّه (ع) انطلق من مفهوم (إذاعة الحديث) ـ وهو المحور الفكري الـذي حامت عليـه أجـزاء الخـطاب ، . . . إلاّ أنّــه (ع) أدرج ضمن هـذا المحـور الفكري : خطوطاً أخرى تتفرّع منه أو تترتّب عليه أو تتجانس وإيّاه ، أو ترتبط من بعيد أو قـريب بصلة فكريـة بالمـوضوع ، . . . فمثـلاً عندمـا عرض لمفهـوم البلاغـة من أنّها (إصابة بـالمعنى وقصد الحجـة) وليست (حدّة اللسـان وكَثرة الهـذيان) إنّمـا (جانس) بذلك الموضوع الـرئيس (إذاعة الحـديث) ، فالمـذيع للحـديث قد تـدفعه إلى ذلـك : نزعات وحوافز ذاتية مثل (حدّة اللسان) يستجلب بها تقدير الآخرين لشخصـه ، ومثل (حبّ الكلام بعامة) حتى لو كان ثرثرة (كَثرة الهذيان) ، . . وحينئذٍ تظل إشـارته (ع) إلى أنّ البلاغة ليست حدّة اللسان وكَثرة الهذيان ، مرتبطة ـ عضوياً ـ بالموضوع الـرئيس (إذاعة الحديث) . . . كذلك عندما يطرح الإمام (ع) مفهوماً مثل :

يـا ابن النعـمان : لا تـطلب العلم لثـلاث : لـترائي بـه ، ولا لتبـاهي بـه ، ولا لتماري . . .) . . . . إنّما يربطه أيضاً بالمـوضوع الـرئيس (إذاعة الحـديث) ، فالمـذيع للحديث ـ دون أن تكون له مسوّغات ـ إنّما يصدر عن نفس مريضة تحوم عـلى الذات : مثل الرياء حتى يكسب سمع اجتماعية من خلال العلم ، أو ليعوّض النقص لديه بـإثارة الجدال ، الخ . . . .

إذن : بهذا المنحى الفني من الطرح : يكون الإمام (ع) قد طرح موضوعـاً رئيساً يستهدفه هو (عدم إذاعة الحديث لغير مناسبـة) ، ولكنه (ع) ـ في نفس الـوقت ـ طرح مفهـومات متنـوّعة مثل : ضرورة تعلّم العلم من أجل الله تعـالى وليس من أجل الـريـاء والمباهاة أو الجدال ، ومثل تحديده للبلاغة بأنّها إصابـة المعنى وقصد الحجـة ، الخ . . . حيث ربط هذه الموضوعات بـالموضـوع الرئيس ، . . . وهـذا هو واحـد من أسرار الفن

المدهش ، حيث نكرر دائماً (وهذا ما انتبه عليه كبار الفنانين)(المعاصرين) بأنّ طبيعة التجارب التي يحياها الإنسان تفرض عليه صياغتها وَفق مبنى هندسي لا يقف عند تناول جزيئة صغيرة من التجارب بل جزيئات متنوعة : على أن يصل بينها بوصل فني ، وهذا مالحظناه بوضوح في النص المتقدم ، . . . . بل إنّ الأعمال الفنية الضخمة التي تستهدف دلالة محددة مثلاً ولكنها تستهدف دلالات ثانوية أو دَلالات أخرى أكثر أهمية من الموضوع (الرئيس) إنّما تسلك منحى فنياً خاصاً لإدراج هذه الدلالات الثانوية أو الأشد أهمية : ضمن النص (بطريقة غير مباشرة) على نحو ما صنعه الإمام (ع) عندما طرح أفكاراً تتصل بالبلاغة وبضرورة العلم من أجل الله : طرحها من خلال منحى غير مباشر ، حيث وردت في سياق حديثه عن (إذاعة الحديث) فيما يتداعى الذهن منه إلى المشكلات المرتبطة برواية الحديث ، ومنها : البلاغة أو العلم ، بالنحو الذي لحظناه .

* * *

العنصر الصوري

إذا تركنا العنصر (البنائي ـ وقد حفل بعناصر فنية محكمة) ، واتجهنا إلى عنصر آخر هو (الصورة الفنية) لوجدنا أنّ النص المتقدّم يحفل بهذا العنصر بنحو ملحوظ أيضاً ، فبالرغم من أنّه (ع) يتحدث مباشرة مع شخص يستهدف لفت نظره إلى سلبية (إذاعة الحديث) : نجده يوشّح هذا الخطاب بعناصر من التشبيه والاستعارة والتمثيل والفرضية الخ . . . فقد قدّم (تشبيهاً) بالنسبة إلى إذاعة الحديث هو (المذيع علينا سرّنا ، كالشاهر بسيفه علينا) . . . وبعد أن عرض قضايا أُخرى عاد إلى تشبيه آخر هو (تشبيه التفاوت) فقال :

(يا ابن النعمان ، إنّ المذيع ليس كقاتلنا بسيفه بل هو أعظم وزراً . . .) ، وهذا التكرار لعنصر التشبيه في موقعين مختلفين : له قيمته الفنية الكبيرة ، حيث أخضع التشبيه لنمو أو تطور عضوي ، إذ أنّه في التشبيه الأول اكتفى بالقول بأنّ مذيع الحديث كشاهر السيف ، أمّا في التشبيه الآخر ، فقد عبر مرحلة إشهار السيف إلى (القتل) ، ثم عبر مرحلة القتل إلى مرحلة أعظم وِزراً . . . إذن : كم يبدو هذا النمط من التشبيه (مُدهِشاً) من حيث خضوعه لعملية نمو وتطوُّر فني يشبه نمو الكائن الحي وتطوُّره . . .

ونتقدم مع النص فنجد تشبيهاً جديداً هو (إنّي لأعلم بشراركم من البيطار بالدواب) . . . ، هذا التشبيه نطلق عليه تشبيه (التفاوت) حيث إنّه (ع) يشير إلى أنّه أعلم بأشرار الناس من علم البيطار بالدواب ، . . . وهذا التشبيه في واقعه ضربة موجعة للناس حيث جعل القارىء يستوحي بأنّ الناس هم شرّ من الدواب في سلوكهم غير المقترن بالوعي العبادي . . . وهكذا نجد أنّ هذا التشبيه وما تقدّمه من التشبيهين : يجسّد نمطاً من التركيب الصوري المدهش الذي يتجاوز التشبيهات التقليدية ليتجه إلى صياغة صور ذات طرافة وجدّة وعُمق وإثارة .

ونتابع التشبيهات في هذا النص لنجد أنّ (التجانس) بينها : يأخذ بُعداً من إحكام الصياغة الصورية ، حيث قدّم في نهاية الخطاب تشبيهاً جديداً ينتسب إلى تشبيه (التفاوت) أيضاً :

(يا ابن النعمان : إنّ الله جلّ وعزّ إذا أراد بعبد خيراً نكت في قلبه نكتةً بيضاء فجال القلب بطلب الحق ، ثم هو إلى أمركم (أسرع) من الطير إلى وَكْرِه) . . . ففي هذا التشبيه (أسرع) نلحظ نفس التشبيه الأسبق (أي : تشبيه التفاوت) (علم بشراركم) : ممّا يكشف ذلك عن بُعد جديد هو (التجانس) بين التشبيهات ، فكما أنّ التشبيهات السابقة خضعت لنوع من التطوُّر والنموّ (وهذا ما يُضفي جمالية على عمارة النص) ، كذلك التشبيهات الأخيرة خضعت لنوع آخر من أنواع البناء وهو (التجانس) بين أجزائه من خلال عنصر التشبيه ، هذا إلى أنّ النص يحفل بنمط ثالث من التشبيه وهو (التشبيه المألوف) حيث احتشد النص بعنصر التشبيه بنحو يلفت النظر ، . . . لنقرأ مثلاً : المقطع الأخير من النص : (يا ابن النعمان : إنّ حبّنا ـ أهل البيت ـ يُنزله الله من السماء من خزائن تحت العرش : (كخزائن) الذهب والفضّة ، ولا ينزله إلاّ بقدر ، ولا يعطيه إلاّ خير الخلق ، وإنّ له غمامة (كغمامة) القطر ، فإذا أراد الله أن يخصّ به من أحبّ من خلقه ، أُذِن لتلك الغمامة : فتهطلت (كما تهطلت السحاب) فتصيب الجنين في بطن أُمّه) ، ففي هذا المقطع ثلاثة تشبيهات (كخزائن) (كغمامة) (كما تهطلت) ، . . . وهذا العدد المتكثر من التشبيهات : له أهميته إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ الإمام (ع) لا يلجأ إلى (الترف الفني) حسب تعريفه (ع) للبلاغة ، . . . لكن إذا كان السياق يفرض (اللغة الفنية) حينئذٍ نجد الإمام (ع)

يُعنى بالفن (وبعنصر الصورة) عناية بالغة حتى ليحشد النص بهذه التشبيهات المتنوعة (تشبيه التفاوت) المألوف، المتجانس، المتنامي عضوياً، المتكرر) ... وهذا كله فيما يتصل بعنصر واحد من عناصر الصورة ....

أمّا سائر الصور من استعارة وتمثيل ورمز الخ، فنجد لها مكاناً من هذا النص أيضاً، فيما لا حاجة إلى الحديث عنها.

والأمر نفسه بالنسبة للعنصر «الإيقاعي واللفظي» حيث احتشد النص بعناصر إيقاعية (العبارة المقفّاة، التجنيس)، كما احتشد بقيم لفظية متنوّعة (تكرار، محاورة، تقابل، الخ) مما يمكن ملاحظتها بوضوح، في هذا النص، وفي أشكال أخرى هي :

الرسائل والمقالات والمقابلات والمناظرات

إنّ طبيعة العصر الذي واجه الإمام (ع) ووفود الناس على مجالسه (ع) ومحاولة الإفادة منه في كل مجالات المعرفة : فرضت على الإمام (ع) ألواناً من المقالات والمكاتبات والمقابلات ... طبيعياً، لا نتوقع في أمثلة هذه الأشكال أن يشحنها (ع) بمثل الشحن الفني الذي لحظناه في مقابلته الشخصية السابقة ... فهو حين يوجّه رسالة عامة مثلاً إلى المؤمنين : حينئذٍ لا نتوقع منه إلّا أن يكتبها بنحو تعرفه عامة الناس، .. وهذا مثل ما جاء في رسالته :

أمّا بعد : فسَلُوا ربّكم العافية، وعليكم بالدعاء والوقار، والسكينة والحياء، والتنزّه عمّا تنزّه عنه الصالحون منكم، وعليكم بمجاملة أهل الباطل، تحمّلوا الضيم منهم، وإيّاكم ومماظتّهم الخ)[١٦] .... فهنا يقدّم (ع) توصيات تتصل بإحدى عمليات التفاعل الاجتماعي (التكيّف) مع الآخرين : ومثل هذا «التكيّف» يفرض لغة مباشرة خالية من الإيقاع والصورة ونحوهما ...

والواقع أنّ السياق الواحد نفسه يفرض لغة تتميز عن الأُخرى عندما يتطلّب

(١٦) نفس المصدر : ص ٣٢٥، ٣٢٨.

نفس السياق ذلك ، . . . . فمثلاً في إحدى مقابلاته (ع) مع أحد الأشخاص نجده يتحاور مع الشخص المذكور بلغة متفاوتة ، . . . . لقد سأل الرجل الإمام (ع) هذا السؤال (كم محبّوكم يا ابن رسول الله ؟) فأجابه (ع) بأنّهم طبقات فمنهم أحبّوهم في السرّ ومنهم في العلانية ، ومنهم في كليهما ، وقال (ع) عن هذه الطبقة : (هم النمط الأعلى : شربوا من العذب الفرات وعلموا بأوائل الكتاب وفصّل الخطاب وسبّب الأسباب ، فهم النمط الأعلى : الفقر والفاقة وأنواع البلاء : أسرع إليهم من ركض الخيل الخ)[١٧] ففي هذا النص نجد قيماً (إيقاعية)ـ ملحوظة من نحو (الكتاب ، الخطاب ، الأسباب) حيث اعتمد النص على العبارة المقفاة ، ونجد كذلك قيماً (صورية) مثل (العذب الفرات) و (فصل الخطاب) ، حيث إنّ الصورة الأولى هي (رمز) والصورة الثانية (تضمين) كما أنّ هناك صورة ثالثة هي (التشبيه ـ أسرع إليهم من ركض الخيل) . . . فالمحاورة هنا اعتمدت (لغة الفن) بكل مستوياته بما في ذلك : انتقاء العبارة الفنية حتى لكأنّ الإمام (ع) نسج خاطرة فنية ينثرها على المستمع ، . . . انظر إلى قوله (ع) (شربوا من العذب الفرات) مثلاً ، تجدها عبارة فنية صرفة سواء أكانت من حيث الصياغة اللغوية أو الصياغة الصورية ، فهي مشحونة بإيحاءات متنوعة تفجر لدى المستمع أكثر من دلالة وتصور وخاطرة ، لأنّ (العذب الفرات) قد يتداعى بذهنه إلى (النهر) ، وقد يتداعى بذهنه إلى ما هو (عذب) مطلقاً ، . . . ثم قد يستخلص منها : دلالات الحب والنقاء والطهر والخير الخ ، . . . وحتى العبارات غير المصوّرة تمضي منتقاة منتخبة ، مصوغة بلغة مشرقة تحفل بصنوف من القيم اللفظية الجميلة من نحو (بهم يشفي الله السقيم ، ويغني العديم ، وبهم تنصرون ، وبهم تمطرون ، وهم الأقلون عدداً ، الأعظمون عند الله قدراً وخطراً) . . . . فهنا نلحظ « الإيقاع » أولاً : (السقيم ، العديم) (تنصرون ، تمطرون) . . . حيث (الجمل المقفّاة) و« المتوازنة أيضاً » . . . كما نلحظ قيماً لفظية من نحو « التقابل ـ الأقلون ، الأعظمون » ومن نحو « التكرار : بهم تنصرون ، بهم تمطرون » . . .

(١٧) نفسه : ص ٣٤٠ .

لكن ، حيال هذه المحاورة التي حفلت بلغة الفن الصرف : نجد محاورة أخرى مع نفس الشخص ، وفي نفس المقابلة ، إلاّ أنّ السؤال يتعلّق بصفات الله تعالى حيث أجاب (ع) : (من زعم أنه يعرف الله بتوهّم القلوب فهو مشرك ، ومن زعم أنّه يعرف الله بالإسم دون المعنى فقد أمر بالطعن لأنّ الإسم محدث ، ومن زعم أنّه يعبد الإسم فقد جعل لله شريكاً ، ومن زعم أنّه يعبد المعنى بالصفة لا بالإدراك فقد أحال على غائب ، ومن زعم أنّه يعبد الصفة والموصوف فقد أبطل التوحيد لأنّ الصفة غير الموصوف ، ومن زعم أنّه يضيف الموصوف إلى الصفة فقد صغر الكبير ، وما قدّروا الله حقّ قدره)[١٨] . . . فهذا النص يتم في جلسة واحدة مع شخص واحد ، إلاّ أنّه يختلف عن سابقه في (اللغة التعبيرية) ، . . . هنا يسيطر (المنطق) على اللغة ، . . . هناك يسيطر (الوجدان) ومن ثم متطلبات اللغة الوجدانية من إيقاع وصورة . . . لماذا ؟ لأنّ السؤال هناك عن (محبة أهل البيت) والمحبة عنصر (وجداني) ، أمّا السؤال هنا فهو عن (صفات الله تعالى أو التوحيد) : وهذا ما يتطلب (منطقاً واستدلالاً ، كما هو واضح) . . . .

إذن : السياق الواحد ذاته يفرض أكثر من لغة تبعاً لمتطلباته التي عرضنا لبعض نماذجها ، . . . سواء أكان ذلك خطاباً أم رسالة أم مقابلة أم مناظرة . . . ففيما يتصل بهذا الشكل الأخير (وهو : المناظرة) سبق أن أوضحنا أنّ طبيعة العصر التي نشطت فيها بحوث (العقائد) وسواها فرضت قيام مجالس علمية وأدبية يتناظر ويتناقش فيها المعنيون بشؤون المعرفة والأدب ، . . . ولا بدّ حينئذٍ أن تبرز المناقشة من خلال البراعة اللغوية والمنطقية في المقام الأول وليس من خلال الاعتماد على عناصر إيقاعية وصورية ولفظية : كما هو واضح . . .

ولعلّ أبرز ما تتفاوت فيه اللغة بين التعبير الفني الصرف والتعبير المباشر أو الموشّح بالفن هو :

---

(١٨) نفسه : ص ٣٤١ .

الحديــث الفنـي

قلنا ، أنّ الحديث الفني ـ لدى المعصومين (ع) ـ أكبر الأشكال التعبيرية حجماً ، كما يظل أشدّها حشداً بلغة الفن ، نـظراً لقصر العبارة من جـانب وتكثيفها بـالدلالات المركّزة من جانب آخر . . . وبما أنّ الإمام الصادق (ع) أثـر عنه رقم كبير من الأحـاديث للأسباب التي أوضحناها في حينه ، لذلك نجد (تنـوّعاً) ملحـوظاً لـدى الإمام (ع) في هذا الميدان ، فهناك أولاً :

الحديث المصـــنّف

وهو الحديث الذي يتضمن توصيات وحقائق مختلفة ، إلاّ أنّها تصاغ وَفْق تصنيف ثنائي أو ثلاثي أو رباعي أو خماسي أو سداسي الخ . . . وهذا من نحو قوله (ع) :

ـ ثلاثة فيهنّ البلاغة : التقرّب من معنى البغية ، والتبعّـد من حشو الكـلام ، والدلالـة بالقليل على الكثير[١٩] .

ـ ثلاث خصال من رزقها كان كاملاً : العقل والجمال والفصاحة[٢٠] .

ـ ثلاث خصال يحتاج إليها صاحب الدنيا : الدّعة من غير تـوان ، والسعة مـع قناعـة ، والشجاعة من غير كسلان[٢١] .

ـ ثـلاثة يستـدلّ بهـا عـلى إصـابـة الـرأي : حسن اللقـاء ، وحسن الاستـماع ، وحسن الجواب . . .[٢٢] .

ـ من لم يرغب بثلاث أُبتـلي بثلاث : من لم يـرغب في السلامـة أُبتلي بـالخذلان ، ومن لم يـرغب في المعروف أُبتـلي بالنـدامة ، ومن لم يـرغب في الاستكثـار من الإخـوان أُبتـلي بالخسران . . . .[٢٣] .

---

(١٩) نفسه : ص ٣٣٠ .

(٢٠) نفسه : ص ٣٩٤ .

(٢١) نفسه : ص ٣٣٩ .

(٢٢) نفسه : ص ٣٣٨ .

(٢٣) نفسه : ص ٣٣٢ .

إنّ أمثلة هذا التصنيف تتميز بكونها (توصيات) أو (حقائق) مركّزة تطبعها سمة الترقيم الثلاثي أو الرباعي أو غيره ، . . . كما أنّها توشّح حيناً بقيم إيقاعية : كما لحظنا ، وحيناً آخر بقيم صورية ، وهي في الغالب تدرج ضمن :

الحديث المألوف

وهو ما يتضمن ـ كما أشرنا ـ عنصراً صورياً يكسب الدلالة التي يستهدفها . جانباً من التعميق والتوضيح ، فضلاً عن الجمالية التي تنطوي عليها تركيبة الصور كما هو واضح ، وهذا من نحو قوله (ع) :

- لا يزال العزّ قلقاً حتى يأتي داراً قد استشعر أهلها اليأس مما في أيدي الناس ، فيوطنها[٢٤] .
- تدخل يدك في فم التنين : خير لك من طلب الحوائج إلى من لم تكن له[٢٥] .
- ما من مؤمن أدخل على قوم سروراً : إلّا خلق الله من ذلك السرور ملكاً يعبُد الله تعالى ويحمده ويمجده ، فإذا صار المؤمن في لحده : أتاه ذلك السرور الذي أدخله على أولئك فيقول : أنا اليوم أؤنس وحشتك وأُلقِّنُكَ حجّتك . . .[٢٦] .
- من لم يستح من العيب ، ويرعوي عند الشيب ، ويخشى الله بظهر الغيب فلا خير فيه[٢٧] .

أمثلة هذه الأحاديث تنتشر بوضوح في كلام الإمام الصادق (ع) ، حيث يلجا فيها حيناً إلى (الإيقاع) كالنموذج الأخير (العيب ، الشيب ، الغيب) ، وقد يلجا فيها إلى عنصر (المحاورة القصصية) مثل الحديث ما قبل الأخير ، وقد يلجأ إلى (الصورة الفنية) كالحديثين الأوّلين ، فالحديث الأول ـ على سبيل المثال ـ قد اعتمد

---

(٢٤) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٥٠٩ .
(٢٥) نفس المصدر : ص ٥٠٨ .
(٢٦) نفسه : ص ٥٠٦ .
(٢٧) نفسه : ص ٥٠٦ .

(الصـورة) الاستعـاريـة ، إلاّ أنـه (ع) قـد أحكم صيـاغتهـا بنحـو يمكن تسميتـه بـ (الاستعـارة القصصية) ، حيث إنّ (العـزّ) ـ وهو أشـد الحاجـات والـدوافـع ذات الأصل النفسي : إلحاحـاً لدى الإنسـان ـ لا يمكن تحقّقه إلاّ من خـلال اليأس عـمّا في يد البشر ، لأنّ (الحاجة) إليهم تقترن ـ ضرورة ـ بالذل الذي يتحسّسه صاحب الحاجة ، لـذلـك تجيء الاستعـارة القصصيـة ذات مسـوّغ فني كبـير لكي تبلور الحقيقـة في الأذهان ، . . . وهذا ما تجسّد في تلك الصورة التي أكسبت (العزّ) سمة (بشرية) هي (القلق) ، ثم استعارت له سمة مكانية هي الدار وسكناها ، ثم رتّبت على سكن الدار كون أصحابها قد نفضوا أيديهم عمّا لدى الناس ، ثم أكسب (العزّ) سمة بشرية أخـيرة هي : التوطين في تلكم الدار . . . .

وحين نتأمل هذه الاستعارة القصصية بدقة ، ندرك مدى فاعليتها في تحديد مفهوم (العز) ، لأنّ (التوطّن) هو (رمز) للاستقرار والثبات ، كما أنّ (الدار) ذاتها هي : المكان الوحيد الذي يعزل الإنسان عن الآخرين ، وحينئذٍ عندما يتم (التوطّن والعزلة) فهذا يعني : انعدام الحاجة أساساً لأي مصدر خارجي (عن الدار وأهلها) ، وهـو قمة ما يمكن تجسيده في صورة حسية واقعية : بالنحو الذي لحظناه .

* * *

« الأدب العـــام »

قلنا إنّ هذه الفـترة التي نؤرّخ لها ، بـدأ الأدب فيها بتحسّن ملحـوظ (في صعيد الصيـاغة) . . . فبـالرغم من أنّ الأحـداث السياسيـة شهـدت أدواراً انتقـاليـة ، . . . وبالرغم من أنّ الاضطرابات والتمـرّدات والثورات ظلّت مستعـرة ، إلاّ أنّ ذلك كلّه لم يشكل هاجساً يهزّ الضمير الاجتماعي أو الرأي العام ، بحيث تحجـزه همومـه عن التفرّع للحياة الاعتيادية ، بل إنّ الرأي العام بـدأ يألف هـذه التغيرات ، حيث إنّ مـرور مائـة سنة تقريبـاً : كاف في تـطبيع الشخصيـة على تقبّـل هذه التغـيرات : بخاصـة أنّ معالم الاتّجاه الإسلامي قد تحدّدت بوضوح مقابل الاتجاهات المنحرفة إسـلامياً ، والاتّجـاهات المنعزلة عن الإسلام ، والاتّجاهات التي تُعنى بزخـرف الحياة قبـل كل شيء ، . . . ويـدأ ينطفىء وهج العصور الأولى التي اضطرب فيها الناس بعد وفاة النبي (ص) منحصراً في جملة من روّاد المـذاهب دون أن ينسحب ذلـك عـلى الـرأي العـام الـذي أصيب ـ من جانب ـ بخيبة أمل في القيادات الدنيوية (أمويين وعباسيين) ممن أُلهتَهم زخارف الحيـاة الدنيا ، كما أنّه أَلِفَ ـ من جانب آخر ـ أمثلة هذه التغيرات ، مما جعله ينصاع مـع التيار الذي يُعنى بما هو عاجل من الإشباعات . . . هذا يعني أنّ الشاعر أو الكـاتب سوف لن تحجزه البيئة السياسية عن الانصراف إلى تنميق شعره أو نثره وبذل العنايـة الفائقـة به : بخاصة أنّ هبوب التيارات الوافدة من الخارج ، ومن التلاقح الثقافي : يعزّز من إمكانية العناية بالصياغة الفنية . . . لذلك تظل سمة (التغيّر الفني النسبي) ملحوظة ـ ليس في نـطاق الأشخاص الـذين لا يعنون بـالهموم الاجتـماعيـة ـ بـل حتى في صعيـد الشعـراء الملتزمين ، . . . فمثلاً نجد أنّ شاعراً مثل (الكميت) ـ وقد برز في أوائـل العصر الذي

نؤرّخ لـه ـ كما نجـد آخر مثـل (السيد الحميري) الذي بـرز في أواخر العصر نجـدهما يعنيان كل العناية بشعرهما الإسلامي بالرغم من أنّ التزامهما الفكري : كـان من الممكن أن يحجزهما عن العناية بـالصياغـة الفنية ، إلاّ أنّ ذلـك ما لم يحدث بل إنّ العكس هـو الصحيح حيث برعا في صياغة الشعر كما سنلحظ ، وهو أمـر يتواكب مـع الطابـع العام الذي شهد ما أطلق عليه مصطلح (الأدب المُولَّد) تمييزاً له عن الأدب الموروث ، حيث بدأ مع شعراء من أمثال (بشار) وسواه ، مما نعرض لهم في حينه .

ومهما يكن ، فإنّ مـا يعنينا الآن أن نعـرض لخارطـة الأدب في هذا العصر الـذي نؤرّخ له ـ فنياً وفكرياً . . .

لكن قبـل أن نعـرض للجـانب الفني والفكـري ، ينبغي أن نعـرض للجـانب الاجتماعي أيضاً ما دامت الأحداث الاجتماعية بما صحبها من تغيرات : تفرض فاعليتها على خارطة الأدب ، . . . وهذا ما ندرجه ضمن :

الأدب الاجتماعـــي

قلنـا ، أنّ هذه الفـترة شهدت أولاً : انتقـال السلطة الدنيـوية من الأمـويـين إلى العباسيين ، . . . كما أنّها شهدت (امتداداً لما لحظناه في الفترات السابقة) ثورات مختلفة حيـال السلطات المشار إليهـا ، . . . ففي فترة الأمـويين : حـدثت وقائـع ثـورة زيـد ، ويحيى ، كما حدثت وقائع (في فترة العباسيين) مثل : ثورة النفس الزكية ، وثورة أخيـه إبراهيم ، فضلاً عن وقائع مختلفة : عكست تأثـيرها عـلى خارطـة الأدب ، بهذا النحـو الذي نعرض له الآن :

من أبرز المعارك التي شهدها العصر : معركة زيد في زمن الأمويين ، حيث انتهت باستشهاده وبصلبه ، فيما انعكس ذلك على لسـان أكثر من شخصيـة فكريـة ، ومنهم : الشعراء ، بخاصة أنّ طريقة استشهاده ، ونبش قبره ، وقطع رأسه ، وصلبه بالكناسة ، وبعث الـرأس إلى الشام ، ثم إحـراقه الـخ . . . : قد اقـترن بسلوك يبعث القـرف في النفوس ، . . . لذلك نجد أنّ الشـاعر : فضْـل بن العباس (وهـو ابن عبد الـرحمن بن ربيعة بن الحرث بن عبـد المطلب) ـ وهـو غير الشـاعر الفضـل بن العباس الـذي لُقِّب

بشاعر بني هاشم حيث استشهد في معركة الحرَّة كما تقدّم . . . نجده يشير إلى ذلك بقوله :

غداة ابن النبي أبو حسين صليب بالكناسة فوق عود
يظل على عمود هم ويمسي بنفس أعظم فوق العمود
تعدّىٰ الكافر الجبار فيه فأخرجه من القبر اللحيد
فظلّوا ينبشون أبا حسين خضيباً بينهم بدم جسيد

ثم قال ملوِّحاً بالإنتقام :

ونحكم في بني الحكم العوالي ونجعلم بها مثل الحصيد
نجازيكم بما أوليتمونا قِصاصاً ، أو نزيد على المزيد
ولست بآيس من أن تصيروا خنازير وأشباه القرود(٢٨)

فنياً

إنّ النص الشعري المتقدم من النصوص الجيدة نسبيّاً ، بخاصة أنّ الشاعر يملك أكثر من تجربة شعرية ، ولعلّ أهمية هذا النص تعود إلى انسيابية لغته من جانب ، وتوشيحها بعنصر التضمين والاقتباس من القرآن الكريم من نحو (ونجعلهم بها مثل الحصيد) ونحو (خنازير وأشباه القرود) ونحو (قِصاصاً ، أو نزيد على المزيد) حيث إنّ إفادته من القرآن الكريم تكسب الشعر أهمية ضخمة دون أدنى شك فضلاً عن أنّها تكشف عن البُعد العقائدي الذي تشرّبه من القرآن ، . . . إلاّ أنّنا لا نوافق الشاعر على قوله (قِصاصاً ، أو نزيد على المزيد) لأنّ التمثيل بالأجساد ـ إذا كان نزعة مَرضيّة تكشف عن التلذُّذ بألم الآخرين أو بتمزيقهم وحرقهم (وهم أموات) كما فعل أعداء زيد ـ فإنّ الشخصية الإسلامية ينبغي أن تتنزّه عن المقابلة بالمثل . . .

ويلاحَظ أنّ معركة زيد قد اقترنت بالرجز أيضاً ـ اتّساقاً مع سائر المعارك التي يساهم فيها (الرجز) إلى جانب القصيد . . .

(٢٨) مقاتل الطالبيين : ص ١٠١ ، ١٠٢ .

كما اقترنت هذه المعركة بالمناظرة الشعرية أيضاً ، فقد أراد أحد الشعراء (الضعاف نفسياً) أن يرضي السلطان القاتل فارتجل بعض الأبيات غير اللائقة ، وعوتب على ذلك ، فاعتذر بضعف نفسيته ، ثم أجابه شاعر آخر :

ألا يا شاعر السوء لقد أصبحت أفّاكا
أتشتم ابن رسول الله وترضي من تولاّكا
ألاَ صبّحك الله بخزي ثم مسّاكا
ويوم الحشر لا شك بأنّ النار مثواكا(٢٩)

الملاحَظ : أنّ البيت الثاني غير تام وزناً ، ولعلّه من سهو النساخ ، . . . بيد أنّ المهم هو : أنّ المناظرة المذكورة تكشف عن طبيعة التركيبة الاجتماعية والنفسية ، حيث يظل الوعي بنظافة المقتول وساخة القاتل أمراً لا يختلف فيه اثنان ، كل ما في الأمر أنّ الإحساس بالقصور والضعة أمام السلطان يدفع الشخصية ـ حتى لو لم تندب إلى المدح ـ إلى أن تسترضي السلطان (مع علمها ببطلان ذلك) : تغطية للإحساس بالهوان . . . .

* * *

وكما ثار زيد ، . . . ثار ابنه يحيى بعد ثلاث سنوات . . . وكما قُتِل وصُلِب زيد ، قُتِل وصُلِب ابنه يحيى أيضاً . . . وأمّا الشعر : فقد سجّل بدوره هذه الواقعة ، بل سجّل ـ حتى اعتقاله وتوثيقه بالسلاسل قبل معركته التي استشهد فيها ، حيث أشار أحد الشعراء إلى هذا الجانب :

أليس بعين الله ما تصنعونه عشية يحيى موثق في السلاسل
ألم تر ليثاً ما الذي حتمت به لها الويل في سلطانها المتزايل
كلاب عوت لا قدّس الله أمرها فجاءت بصيد لا يحلّ لآكل(٣٠)

هذا النص يتميّز بإشراقه اللغوي ومتانته ، كما يتميّز بجمالية الصورة الاستعارية

(٢٩) تاريخ الطبري : ج ٥ ، ص ٥٠٦ .
(٣٠) مقاتل الطالبين : ص ١٠٥ .

أو الرمزية التي تشفّ عن قتامة الواقع الذي يحياه ، الناس في انصياعهم للسلطان ، حيث (رمز) لهم بالكلاب العاوية التي تجيء بصيد لا يحلّ للآكل ، . . . وكما أنّ النص الأسبق (في رثاء زيد) قد اقتبس من (الكتاب الكريم) لغته ، كذلك هذا النص قد اقتبس من المبادىء الفقهية لغتها فعرض لقضية الكلاب المرسلة للصيد ، مشيراً إلى عدم شرعية ذلك ، رابطاً ببراعة فائقة بين الواقعة الفقهية والواقعة المشار إليها ، مما يُضفي ذلك جمالية وإثارة فنية على النص . . .

* * *

ما تقدم : حدث في أوائل العصر الذي نؤرّخ له . . .

أمّا في أواخره ، . . . فقد حدثت أكثر من معركة حيال الواقع الاجتماعي ورموزه ، منها : معركة (النفس الزكية) وأخيه إبراهيم : انتهت باستشهادهما أيضاً ، . . . وقد واكب هاتين المعركتين : أدب شعري (ونثري أيضاً) ، حيث رثاهما أكثر من شاعر ، مثل قول أحدهم يرثيهما :

يا صاحبيّ دعا الملامة واعلما ... أن لست في هذا بألوم منكما
وقفا بقبر ابن النبي وسلِّما ... لا بأس أن تَقِفا به وتُسلِّما

. . . .

بطل يخوض بنفسه غمراتها ... لا طائشاً رعشاً ولا مستسلما
حتى مضت فيه السيوف وربما ... كانت حتوفهم السيوف وربما
أضحى بنو حسن أُبيح حريمهم ... فينا ، وأصبح زيهم متقسما

. . . .

ضحّوا بإبراهيم خير ضحية ... فتصرّمت أيّامه فتصرّما[٣١]

وقال آخر :

يا دار هجت لي البكاء فأعولي ... حييت منزلة ودثرت ودارا

. . . .

---

(٣١) نفس المصدر : ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ .

الحــاملين إذا الحــمالــة أعجـزت والأكــرمــين أرومــة ونــجــارا
والمــطرين إذا المحــول تتــابـعت دوراً تــداولهــا المحــول غــزارا

وعن أعدائهم ، يقول :

وَلغَت دمــاء بني النبي فـأصبحت خضبت بها الأشداق والأظفارا(٣٢)

وقال ثالث يرثي إبراهيم :

بــالسيف يفــري مصلتــا هــامــاتهم بــأشدّ ســاعــد
فــأُتيــح سهــم قــاصــد لــفؤاده بـيمــين جــاحــد
فهــوى صريعــاً للجبــين وليس مخلوق بخــالــد(٣٣)

وهناك نصوص أخرى أعرضنا عنها : حتى لا نطيل . . . .

فنيــــاً

تظل هذه النماذج من النوع الجيد ، وبعضها من النمط المتوسّط ، إلاّ أنّها بعامة تحفل بخصائص فنية ذات قيمة ، . . . فالنموذج الأول ـ على سبيل المثال ـ يتميز بلغة ذات نعومة وجرس وإشراق ملحوظ ، كما يتميز بعناصر (لفظية) ـ ومنها عنصر (التكرار) المتجانس مع إيقاع البيت ، حيث يلعب مثل هذا (التكرار) دوراً جمالياً كبيراً في إضفاء المتعة والحيوية والإثارة في النص الشعري ، وهذا من نحو :

(وَقفــا بقــبر ابـن النبي وسـلّما لا بــأس ان تَقِفــا بــه وتسلّما)

ومن نحو : (فتصرّمت أيامه ، فتصرّما) .

ومن نحــــو :

(حتى مضت فيـه السيـوف وربمـا كـانت حتـوفهم السيوف وربمـا)

---

(٣٢) نفسه : ص ٢٠٣ .
(٣٣) نفسه : ص ٢٥٥ .

إنّ قوله (فتصرّمت أيامه فتصرّما) يحمل إثارة بالغة الجمال : حيث يبرز فيها عنصر (التجانس الصوتي) أولاً ، ثم برز فيها عنصر (التكرار) ثانياً ، ثم برز فيها عنصر (التماثل) ثالثاً : حيث إنّ تصرّم الأيام وتصرّم الشخصية يرتبط أحدهما بالآخر ، بيد أنّه ارتباط يمكن فكّ أحدهما عن الآخر بحيث يتداعى الذهن من خلال (تصرم الأيام) إلى دلالة تختلف عن تصرّم الشخصية ، لأنّ الأيام تقترن بذكريات العمل ، والجهاد ، والقيم الخ ، بينما يقترن تصرّم الشخصية بموتها فحسب . . . كذلك ، تكراره لعبارة (وسلّما) أو عبارة (وربما) حيث إنّ مثل هذا التكرار لا يقف عند مجرد تجانس الإيقاع أو ردّ العجز على الصدر أو . . . الخ ، بل يحمل مضافاً للعنصر (الشكلي) عنصراً (دلالياً) أيضاً ، لأنّ (التسليم) مثلاً في الشطر الأخير هو (تنبيه) على عدم بأسيّة الوقوف على القبر ، بينما هو في الشطر الأول : مطالبة بالوقوف . . . وهكذا : علماً بأنّ هذا التكرار حتى لو لم ينطوِ على دلالة ذات أهمية ، إلّا أنّه يتصاعد بإيقاعية البيت من حيث تقطيعه العروضي إلى أشد درجات الجمال والإثارة : كما هو واضح لمن يمتلك خِبرَة جمالية في تذوّق الشعر . . .

* * *

ومهما يكن ، فإنّ ما يعنينا مما تقدّم أن نشير إلى أنّ أمثلة هذه المعارك حفلت بنشاط أدبي ملحوظ ـ نثراً وشعراً ، . . . أمّا نثراً فإنّ محمد بن عبد الله بن الحسن نفسه كان (خطيباً) يمتلك مقدرة لغوية : حيث كانت (مكاتباته) مع المنصور ـ في هذه المعركة ـ تشكّل ما يمكن تسميته بـ (أدب المراسلة أو المناظرة العسكرية) . . . أمّا أخوه إبراهيم فكان شاعراً ، ساهم بشعره أيضاً في تأجيج المعارك ، كما أنّه رثى أخاه ـ وكان قد استشهد قبله ـ بأكثر من نص ، . . . وأمّا سائر الشعراء فقد ذكرت النصوص المؤرخة نماذج متنوعة لشعراء متعددين توفّروا على تسجيل هذه المعارك ، ورثاء أصحابها ، مما يكشف مثل هذا النشاط الأدبي عن أحد مظاهر الحياة الاجتماعية التي تحيا بمنأىٰ عن أدب السلاطين ، بل تحيا ثورة عارمة ضد السلاطين الذي أغدقوا أموالاً طائلة على حفنة من كبار الشعراء وصغارهم ليضفوا شرعية على سلطتهم الدنيوية التي تعجّ بمظاهر الترف والبذخ واللهو من جانب ، وبالقتل وبالتمثيل وإحضار الرؤوس وبالسجن والتعذيب والإرهاب من جانب آخر . . .

الأدب الرسمي

على مؤرّخ الأدب ألّا يتجاهل نمطاً آخر من (الأدب الاجتماعي) الذي يُعنى بفضح السلاطين : لكن ليس من خلال معارضيهم الأصلاء ، بل من خلال السلاطين أنفسهم أو من خلال أتباعهم الذين يظلون على وعي كامل بانحرافهم : كل ما في الأمر أنّ (المصالح الذاتية) عندما تتعارض حينئذٍ يتقدم المنحرف بفضح المنحرف الآخر . . .

وإذا كنّا قد رأينا في فصول سابقة كيف أنّ معاوية وابن العاص وابن الحكم ، وزياداً والحجاج ، وسواهم : يضطرّ كل منهم إلى فضح الآخر من خلال معرفته الكاملة به ، حينئذٍ يمكننا أن نظفر بأدب اجتماعي يُعنى بهذا الجانب أيضاً ، إلّا أنّه يتمّ في صعيد الفضح للمؤسسة الرسمية (أي : الدولة ورجالاتها) ، وهذا ما حدث في هذا العصر الذي نؤرّخ له ، حيث أنّ انتقال السلطة الدنيوية من الأمويين إلى العباسيين لم يتم إلّا من خلال إبراز (الانحراف) الذي طبع سلوك الحاكمين ، فالعباسيون لم يتسلّموا الحكم إلّا من خلال عملية (فضح) لانحراف الأمويين ، حيث واكب هذا الفضح : بروز أدب يُعنى بهذا الجانب ، ومنه ـ على سبيل المثال ـ الخطبة التي ألقاها أحد سلاطينهم ، حيث جاء فيها :

(تبّاً لبني حرب بن أمية وبني مروان ، آثروا في مدّتهم العاجلة على الأجلة ، والدار الفانية على الدار الباقية ، فركبوا الآثام ، وظلموا الأنام ، وانتهكوا المحارم ، وتمشّوا بالجرائم ، وجاروا في سيرتهم في العباد ، وسنّتهم في البلاد . . . الخ)[٣٤] ففي هذه الخطبة (المسجوعة) ـ وهي ما يمكن أن نعدّها نصّاً أدبياً ـ نلحظ أنّها تُعنى بفضح الأمويين ـ وهو أمر صائب دون أدنى شك ، . . . إلّا أنّ (الفاضح) نفسه لا يقل انحرافاً عن (المفضوح) ، فما أن تسلّم الحُكم حتى مارس نفس الانحراف ، متمثلاً في مالحظناه من ممارسات القتل والتمثيل والتعذيب والسجن : حيال نفس الشرائح الاجتماعية الملتزمة إسلامياً ، إذ إنّ انتهاك المحارم وممارسة الجرائم وإيثار الدنيا على

---

(٣٤) جمهرة الخطب : ج ٣ ، ص ٨ ، ١٠ .

الآخرة وسواها من السمات التي خلعها سلطان العباسيين على الأمويين : إنّما كانت تنصب على فئات إسلامية عرفت بمعارضتها للأمويين ، وها هم العباسيون يمارسون نفس السلوك حيال نفس الفئات ، مما يكشف مثل هذا عمّا أسميناه ، بأدب (الفضح الرسمي) . . .

وإذا تابعنا النماذج الأدبية لمثل هذا النص ، وجدنا أنّ (الشعر) قد ساهم بدوره في (فضح) المؤسسة الرسمية السابقة ، . . . وهذا مثل قول أحدهم ـ محرّضاً سلطان العباسيين على قتل أحد الأمويين :

لا يغرّنك ما ترى من رجال ... إنّ تحت الضلوع داء دويّا
فضع السيف وارفع السوط حتى ... لا ترى فوق ظهرها أمويّا

وقال آخر يسخر من فرار آخر سلاطين الأمويين :

لجّ الفرار بمروان فقلت له : ... عاد الظلوم ظليماً همّه الهرب
أين الفرار وترك الملك إذ ذهبت ... عنك الهَوَيْنا فلا دِين ولا حسب[٣٥]

وقال آخر (يذكر أسماء بأعيانهم) :

(أنزلوها بحيث أنزلها الله ... بدار الهوان والإتعاس
واذكروا مصرح الحسين وزيداً ... وقتيلاً بجانب المهراس
والقتيل الذي بحَرّان أضحى ... ثاوياً بين غربة وتناس

إنّ أمثلة هذه النصوص تكشف عن حقائق اجتماعية يستطيع مؤرّخ الأدب أن يستخلص منها : طبيعة الأدب العربي الذي حاول المؤرخون أن يبرزوه (من حيث أدب المديح السياسي للأمويين والعباسيين) وكأنّه تعبير صادق عن مشروعية سلطنتهم ، بينما تكشف هذه (الوثائق) عن أنّ كل ما قيل من مديح للأمويين : إنّما هو أدب زائف لا حقيقة فيه ، كذلك تكشف هذه الوثائق وسواها مما نعرض لها (عند حديثنا عن أدب الفضح الرسمي للعباسيين) عن أنّ كل ما قيل من مديح للعباسيين : إنّما هو أدب

(٣٥) تاريخ الطبري : ج ٦ ، ص ٩٠ .

زائف أيضاً ، وإنّ الأدب الحي المعبّر عن الحقيقة : ينحصر في نماذج المديح لمن ينأى عن زخارف الحياة (بما فيها : السلطة الدنيوية) فضلاً عن اتّسامها بسلوك نظيف لا تتخلله حياة البذخ واللهو والترف والجنس والخمر وسواهـا مما طبـع سلوك السلاطين : أمويـين وعباسيين ، ممّا سنعرض لنـماذجه عنـد حديثنـا عن أشكال النشـاط الأدبي الأخرى ، في هذه الفترة التي نؤرّخ لها ، وفي مقدمتها ما ندرجه ضمن عنوان :

* * *

المديـح الملتـــزم

يـظل المديح الملتزم منحصراً في النصـوص التي تتنـاول المـديـح ، لمن يجسّـدون الإسـلام في حقيقتـه (وفي مقـدمتهم : أهـل البيت عليهم السـلام) ، حيث إنّ مـدح هؤلاء لا يرتبط بموقع دنيوي (نظراً لعدم اهتمامهم بتسلّم السلطة الدنيوية) ولا بـإغداق المال ، ولا أي متاع آخر يستجلب المديح الزائف ، بل على العكس يـظل المديـح لهؤلاء سببـاً في إلحاق الأذى بـالشاعـر . . . لذلـك عنـدمـا يمتـدح الشـاعـر واحـداً من أهـل البيت (ع) حينئذٍ يستكشف مؤرّخ الأدب بوضوح : أنّ هذا المدح (موضـوعي) صادق كل الصدق لا حافز من ورائه غير رضا الله تعالى . . . وهذا هو (أنـظف) نماذج الأدب الذي عرفه التأريخ مقابـل المديـح الزائف التي خـبَره هذا العصر ومـا قبله وما بعـده مما شكّل وصمة عار في جبهة الأدب العربي . . .

وفي صعيد هذا الاتّجـاه (المديـح الملتزم أو الأدب السوي) تـبرز جملة من الأسماء الشعرية والنثرية ، وفي مقدمتها :

الكميت الأســـدي

برز إسم هذا الشـاعر في بـداية العصر الـذي نؤرّخ له ، حتى أنّ مؤرّخي الأدب والمعنيين بشؤونه قـديماً : أبـرزوا لهذا الشـاعر خصـائص منفردة تميّـز بها عن سـواهم ، منها : ما يجسّد خصيصة عامة ، ومنها : ما يجسّد شيئاً خاصاً . . .

أمّا السمة العامـــة

فقد برز فيها شاعـراً متميزاً وهـو في أوائل تجـربته الشعـرية : حيث أدرك شـاعر الفترة الماضية (الفرزدق) ، وعرض عليه ـ نمـوذجاً من شعـره ، فقرأ الشـطر الأول من البيت :

طربت وما شوقاً إلى البيض أطرب ولا لعبـا مني وذو الشـيب يـلعب

فعلّق الفرزدق على شـطره الأول قائـلاً (فيم تطرب) وعلّق عـلى الآخر قـائلاً : (فالعَبْ فإنّك في أوان اللّعب) . . .

وعندمـــا قال :

ولم يـلهـني دارٌ ولا رَسْـمُ مـنــزل ولم يـتــطرّبـني بـنــان مخضــب

علّق الفرزدق قائلاً (ما يطربك) .

وعندمـــا قال بعد ذلك :

ولكن إلى أهـل الفضـائـل والتُّقى وخــير بني حـوّاء والخـير يطلب
إلى النّفــر البيض الـذين يحبهم إلى الله فــيـا نــابـني أتــقــرّب

علّق الفرزدق قائلاً (أرحني ويحك : مَن هؤلاء) : فقرأ :

بـني هــاشم رهط الـنبـي فــإنّني بهم ولهم أرضى مراراً وأغضب(٣٦)
الخ . . . . . .

علّق الفـرزدق قـائـلاً بمـا معنـاه (ولله لـو اجتزتهم إلى سـواهم لـذهب قـولــك باطلاً . . . فأنت والله أشعر من مضى وأشعر من بقي . . .) .

ما يعنينا من تعليق الفرزدق هو جانبان، أولهما : تقويمه الفكـري ، والآخر تقـويمه الفني ، أمّا التقويم الفكري فيكفي أن الفرزدق أوضح بأنّ المـديحِ لغـير أهل البيت هـو

---

(٣٦) شعراء الطف : ج ١ ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ .

كلام باطل (وهذه شهادة شاعر من الطبقة الأولى ، ممن خبر جيداً طبيعة الحياة الاجتماعية والفكرية ، وخبَر من هو النموذج المجسّد لمشروعية المدح ، حيث إنّ الفرزدق نفسه امتدح الإمام زين العابدين ، فيما ترتب على ذلك مطاردة الشاعر . . .

وأمّا التقويم الفني ، فيكفي أيضاً أنّ شاعراً من الطبقة الأولى ، يعلّق على شاعر حديث في تجربته بأنّه أشعر الماضين والباقين . . .

طبيعياً ، ينبغي أن نأخذ بنظر الاعتبار أنّ (النقد الفني) في العصور التي نؤرّخ لها (منذ الجاهلية وحتى أُخريات هذا العصر) كان يعتمد ـ في أبرز تقويماته ـ على الأحكام المنتزعة من السماع ، أمّا : لشطر أو بيت أو قصيدة ، فحيناً يصرّح الناقد الفني بأنّ هذا : هو أفضل بيت قالته العرب ، وحيناً يعمّم الحكم من خلال البيت الواحد . . . لكن في هذا النطاق : ثمة حقيقة هي : أنّ الشاعر المتوسط قد يقول بيتاً فخماً ، وأنّ الشاعر الجيد قد يصدر عنه بيت مبتذل ، . . . لكن عندما تتناول القصيدة أو المقطوعة أو الأبيات المتتابعة : مثل قصيدة الكميت : حينئذٍ يستخلص مؤرّخ الأدب بأنّ الملاحظة الفنية من الفرزدق ليست نقداً أو حكماً جزئياً من خلال البيت أو الشطر ، بل انطلق من خلال القصيدة . . . مع ذلك ، فإنّ الملاحظة النقدية المحكمة أو الشاملة ينبغي أن تصدر من خلال جميع النصوص ، . . . وهذا ما يمكننا ملاحظته بوضوح عندما يقرأ المؤرّخ الأدبي مجموعة النصوص لهذا الشاعر ، فيتحسّس فعلاً بأنّ الشاعر متمكّن من لغته الشعرية كل التمكّن ، بل إنّ مجرد كون الشاعر ـ وهو في أوائل تجربته ـ بحيث تقول الرواية التي أشرنا إليها (أي مقابلة الشاعر للفرزدق) بأنّ الشاعر أحبّ أن يعرض عليه قصيدته : فإن كانت حسنة أذاعها في الناس وإلاّ سترها، نفس هذه الواقعة تكشف عن أنّ الشاعر كان في أوائل تجربته : وإذا كان الأمر كذلك ، حينئذٍ نتوقّع ـ دون أي تردّد ـ بأن ينمو الفن لدى هذا الشاعر ، من خلال الممارسة والدربة ، وهذا ما نلحظه فعلاً ـ كما قلنا ـ في غالبية النتاج الذي صدر عنه ، . . . حتى أنّ المؤرخ ليحسّ بأنّه أمام قصيدة واحدة ذات آلاف من الأبيات : قد وُزّعت في قصائد متفرقة قافية ووزناً ، أي : يحس الملاحظ الفني بأنّه أمام سمة أو طابع أو نَفَس يتخلّل كل قصائد الشاعر دون أن يتخلّف أحدها عن الآخر إلاّ في درجات النمو أو تنوّع المواقف التي تستتلي تمايزاً في اللغة والإيقاع : كما سنرى .

وهذا كلّه من حيث الخصائص العامة لشعره . . .

أمّا من حيث الطوابع الخاصة لشعره ، . . . فالملاحَظ أنّ مؤرخي الأدب ـ ومنهم الجاحظ الذي برز كاتباً ومؤرّخاً وناقداً في عصر لاحِق ـ ذكر بأنّ هناك خصوصية تميّز الشاعر وهو (الطابع الاحتجاجي) في شعره ، أي أنّه أول شاعر فتح باب الاحتجاج في قصائده : وتبعه الشعراء بعد ذلك ، . . . كما أنّ المؤرّخين المعاصرين قد انتبهوا على هذه الخصيصة الشعرية له . . .

طبيعياً ، أنّ العنصر الاحتجاجي أو الاستدلالي يظل ـ في الواقع ـ نابعاً من طبيعة الأحداث والوقائع التي بدأت مع وفاة النبي (ص) : حيث انشطر المجتمع الإسلامي إلى تيارات تحاول التدليل على مفهوم (الخلافة) بعد النبي (ص) . . . ومنذ ذلك الحين بدأ الشعر الاستدلالي يبرز إلى السطح ، حيث لحظنا قصائد حسان والفضل بن العباس وسواهما تصبّ في هذا الاتّجاه . . . بيد أنّ الكميت برزَ في التشدّد في هذه السمة ، وأكسبها أبعاداً جديدة تنبع عن طبيعة العصر الذي يحياه ، حيث إنّ التغيرات الاجتماعية التي بدأت مع السلطنة الأموية (وفي مقدمتها : مطاردة الإسلاميين الملتزمين) جعلت عنصر (الاستدلال) أو (الاحتجاج) ذا بُعدٍ جديد بحيث نجد مثلاً أنّ اللّوم أو التعنيف ينصبّ على أي مُوالٍ لأهل البيت عليهم السلام وهو أمر لم يبرز في الفترات السابقة بمثل هذا البروز ، . . . من هنا امتزج هذا الشكل من العواطف بالموقف العقائدي ، وجسّد نمطاً من الشعر الاحتجاجي أو الاستدلالي الذي بدأ على يد هذا الشاعر . . . وهذا ما يتصل بالبُعد الفكري . . .

أمّا ما يتصل بالبُعد الفني ، فهناك : سمة تجديدية لدى هذا الشاعر لم ينتبه عليها مؤرخو الأدب ، ألاَ وهو : تجديده في بناء القصيدة (من حيث الاستهلال) حيث (حوّل) المقدمة الطللية ، والنزوع منها إلى المديح (كما هو شأن القصائد التقليدية : منذ العصر الجاهلي) حوّلها إلى الحنين إلى (أهل البيت عليهم السلام) . . . وهذا التحوُّل نابع من طبيعة التغيرات الاجتماعية التي أشرنا إليها (أي : التغيرات المفضية إلى تلوين أدب الاستدلال بسمة جديدة) ترتبط بولاء أهل البيت . . . لذلك ، ينبغي أن نتذكّر أنّ حادثة الطفّ فيما عرضنا لها في فصل متقدم : بما أنّها كانت وليدة ظروف

اجتماعية خاصة : استتبعت ولادة أدب (لحظناه عند فاطمة الصغرى) حينما وصلت فنّياً بين (التحميد) لله ـ وهو أسلوب شائع عصرئذٍ ـ وبين محمد (ص) وأهل بيته (ع) وصلة ذلك بحادثة الطفّ : فيما جسّدت بذلك أسلوباً جديداً في بناء الخطبة على النحو الذي أوضحناه في حينه . . وهذا يعني : أنّ البناء الجديد الذي مارسه الكميت في استهلال قصائده قد فرضته أيضاً طبيعة التغيرات الاجتماعية التي أوضحناها ، . . وهو أمر يقتادنا إلى تقرير هذه الحقائق الفنية الجديدة التي ينبغي لمؤرّخ الأدب ألاّ يغفل عنها . . .

ومهما يكن ، فإنّ التميز الذي أشرنا إلى خصائصه لدى هذا الشاعر فنياً وفكرياً ، يظل مقترناً بخصائص متميّزة أخرى مثل متانة اللغة الشعرية وتوشيحها بشيء من العبارة الغريبة التي يتميّز بها هذا الشاعر عن سواه : كما سنلحظ . . . والمهم أن نعرض ـ ولو عابراً ـ للخصائص المشار إليها . . . ونبدأ بالحديث عن :

البنـــاء الفنـي

قلنا أنّ الشاعر ـ فيما يتصل ببناء القصيدة ـ يستهلّها : ليس بالبكاء على الطَلَل ، بل بالحنين إلى أهل البيت (ع) ، . . . صحيح أنّ بعض الشعراء قد لوّح بأمثلة هذا التحويل بالمقدمة الطَلَليّة ، إلاّ أنّ هذا الشاعر جسّد عملية التحويل إلى قاعدة فنية نجدها قد شكّلت تقليداً لشعراء العصور جميعاً ممّن يمجّد أهل البيت (ع) . . . وغنيّ عن القول ، أنّ شعر التمجيد لأهل البيت يختلف عن سائر شعر المناسبات ، بكونه أدباً خالداً لا ينقطع بانقطاع المناسبة بل يظل جزءً من التراث الإسلامي المتجدّد ، فكما أنّ الشعراء في جميع العصور يتحدثون عن التوحيد ، والمناجاة مع الله ، واليوم الآخر الخ فكذلك يتحدثون عن النبي (ص) وأهل البيت بصفة أنّ النّبي (ص) رسول الإسلام ، وأهل البيت هم أُولي الأمر الذين أوصى بهم الله والرسول . . . .

من هنا ارتبطت القاعدة الفنية المذكورة (وهي : الإشارة إلى أنّ بكاء أو حنين الشاعر ليس غزليّاً بل هو الحنين والبكاء : عقيدياً) ارتبطت بهذه المشاعر التي أخذت طابع الاستمرارية وليس طابع المناسبة المؤقّتة : كما هو طابع شعر المديح للسلاطين حيث تنتهي المناسبة بموت السلطان وينتهي الأمر ، كما يفقد الشعر حرارته ودلالته ، فالقارىء

الحديث لا يهتزّ عندما يواجه قصائد المديح للأمويين والعباسيين وسواهم ، لأنّ هموم عصره غير مرتبطة بتلكم العصور ، وهذا على العكس من الشعر الذي يتحدّث عن النبي وأهل البيت لأنّهما يعبّران عن البُعد العقائدي الذي يطبع الشخصية الإسلامية في جميع العصور . . .

ومهما يكن ، فإنّ ما يلفت النظر هو أنّ عملية التحويل من المقدمة الطَلَلية إلى المقدمة النافية لها يظل طابع هذا الشاعر في غالبية قصائده من نحو قصيدته البائية التي وقفنا عند بعض أبياتها :

طربت وما شوقي إلى البيض أطرب ولا لعبا مني ، وذو الشوق يلعب
ولم يلهُني دارٌ ولا رَسْمُ منزل ولم يتطربني بنان غضب . . . الخ
ولكن إلى أهل الفضائل والنُهى وخير بني حوّاء والخير يطلب(٣٧)

وكذلك قصيدته البائية الأخرى :

أنّى ومن أين آبك الطرب من حيث لا صبوة ولا ريب . . . الخ
إلى السراج المنير أحمد لا بعد لمن رغبة ولا رهب(٣٨)

ونحو قصيدته :

مَن لقلب متيّم مستهام غير ما صبوة ولا أحلام
طارقات ولا أدكار غوان واضحات الخدود كالأرام
بل هواي الذي أجن وأبرى لبني هاشم فروع الأنام
للقريبين من ندى ، والبعيدين من الجور ، في عُرى الأحكام
. . . .
مستفيدين ، متلفين ، مواهيب ، مطاعيم : غير ما إبرام
. . . .

(٣٧) شرح الهاشميات ، محمد الرافعي : مصر ، ص ٣٦ .
(٣٨) نفس المصدر : ص ١٦ .

أسد حرب ، غيوث جدب ، بهاليل ، مقاويل : غير ما أفدام(٣٩)

وقد تتم عملية التحويل ـ ليس من خلال النفي للبُعد الغزلي أو الطَلَلي ـ بل التحويل المباشر ، وهذا مثل قصيدته المعروفة عن الغدير :

نفىٰ عن عينك الأرق الهجوعا وهم يعتري منها الدموعا الخ
لفقدان الخضارم من قريش وخير الشافعين معاً شفيعاً الخ(٤٠)

حيث ربط بين همومه مباشرة وبين انعكاسات شدائد أهل البيت عليهم السلام على همومه المشار إليها ، وهو تحويل فني ينسحب على الشعراء اللاحقين بصفته ـ قاعدة بنائية في استهلال القصائد ، والمهم أنّ البناء الفني القائم على هذه المقدّمات التحويلية يتحرّك في ثلاث سمات : المقدّمة الحزينة التي تنفي ألم البكاء على الأطلال والمرأة ، والمقدّمة التي تنفي الشوق ، والمقدّمة التي تندب أو تتشوّق مباشرة ، وهي سمات سوف تنسحب قاعدة فنية على مختلف العصور كما سنرى . . . .

وإذا تركنا عمارة القصيدة إلى عناصرها اللفظية والإيقاعية والصورية ، وجدنا أنّ هذا الشاعر يعنى ـ كما أشرنا ـ بإحكام العبارة و (تغريبها) أيضاً أمّا الإحكام فيشكّل سمة ملحوظة يكاد يتفرّد في صياغته هذا الشاعر ، فالقصيدة الثالثة مثلاً ـ فيما عرضنا لبعض أبياتها ، تمضي على نمط واحد من انتخاب المفردة والتركيب اللذين يأخذان خطاً ثابتاً من الصياغة على نحو :

ومغايير عندهنّ ، مغاوير ، مساعير ليلة الألجام

* * *

ومملّون ، محرومون ، مقرون ، لحل قراره وحرام

* * *

ومصفين في المناصب محضين خضمين كالقروم السوام

* * *

(٣٩) نفسه : ص ٢٢ ، ٣٥ .

(٤٠) نفسه : ص ٨٠ ، ٨١ .

لا مهاذير في الندى مكاثير ولا مصمتين بالإفحام

* * *

والولاة الكفاة للأمر إن طرق بيتاً بمجهض أو تمام

* * *

والأساة الشفاة للداء ذي الريبة والمدركين بالأوغام

هذه النصوص تكشف عن جملة من الخصائص الفنية التي اتّسم بها هذا الشاعر . . . فالجملة الشعرية تأخذ هيئة لغوية خاصة تتوالى على نسق واحد مثل : (مغايير ، مغاوير ، مساعير ، مهاذير ، مكاثير) . ومثل (مصفين) (محضين) (خضمين) ومثل (الولاة الكفاة ، الأساة الشفاة ،) ، وصيغ الجمع المذكورة واستمراريتها في القصيدة دون توقّف إلاّ نادراً ، يخلع عليها طابعاً متميزاً لم يتوفّر لدى أي شاعر . . .

وأمّا إيقاعياً : فالملاحظ أنّ ما يصطلح عليه بالترصيع (في اللغة البلاغية القديمة) قد عنىٰ به الشاعر عناية ملحوظة كما هو مشاهد في النصوص أعلاه حيث إنّ مفردات البيت تتجانس في رويّها (ومغايير عندهن ، مغاوير ، مساعير . . .) فمغاوير ومساعير ومغايير) تشكل كلمات ذات روي واحد بل تشكل هيئات متماثلة أيضاً ، وهكذا سائر النماذج . . . بل حتى (الترصيع) يأخذ مستويات متنوعة من التنظيم :

لنقرأ هذين البيتين من جديد :

مستفيدين ، متلفين : مواهيب ، مطاعيم : غير ما إبرام

. . . .

أسد حرب ، غيوث جدب : بهاليل ، مقاويل : غير ما أقدام

ففي البيت الأخير : تتم صيغتان من (الترصيع) هما (أسد حرب) (غيوث جدب) حيث تتوافق قافيتا (الحرب والجدب) . . . ، والصيغة الأخرى هي (بهاليل) (مقاويل) حيث تتوافق هاتان القافيتان ؛ في نفس البيت ، . . .

ونلاحظ أيضاً : نمطاً ثالثاً من (الإيقاع) هو : تكرار نفس الصياغة التي ينتهي

بها الرويّ ، حيث انتهت في البيت الأول ، بقوله (غير ما إبرام) وانتهت في البيت الآخر بقوله (غير ما أقدام) . . . هذا فضلاً عن قيم (إيقاعية) أخرى في نطاق (التوازن بين العبارات) مثل (مواهيب ، مطاعيم)الخ . . .

أولئك جميعاً ، تفصح عن أنّ هناك خصائص فنية يتميز بها هذا الشاعر عن سواه ، سواء أكان ذلك في صعيد اللغة الشعرية أو التركيب أو البناء ، أو القيم الفكرية والعاطفية التي لحظها مؤرخو الأدب وسواها ، مما لحظنا من خصائص أخرى لم ينتبه عليها المؤرخون ، بالنحو الذي لحظنا الحديث عنه . . .

وإذا كان (الكميت) يمثل الشاعر الملتزم في أول هذا العصر الذي نؤرّخ له ، فإنّ هناك شاعراً من الطبقة الأولى أيضاً يُمثّل الشاعر الملتزم : لكن ، في أُخريات العصر الذي نؤرّخ له ، وهو :

السيد الحميري

يُعدّ هذا الشاعر من الأسماء المشهورة التي عرفتها عصور الأدب العربي ، حتى أنّ لقب « السيد » الذي أطلق عليه : أصبح مختصاً به بحيث يتردد على ألسنة الشعراء والكتاب : بخاصة أنّ صفة (الالتزام) بالشعر المرتبط بأهل البيت (ع) : تظل منصرفة إليه ، حتى أنّ الشاعر المعروف البحتري ـ حيث برز اسمه في فترة لاحقة ـ ألصقت به صفة منتزعة من (السيد الحميري) ، ونفاها الشاعر بقوله : أنّ الناس ظنّوا بأنّه « تجسم فيّ روح السيد » ، وهذا إن دلّ على شيء : فيدلّ على أنّ شخصية السيّد أصبحت نموذجاً بحيث يمكن أن يتلبسها البحتري مثلاً ، أو يظن الناس أنّه قد تلبّس بها : علماً بأنّ البحتري الذي وظّف شعره الزائف للسلاطين ، لا يمكنه أن يصفو قلبه للمديح الخيّر : كما هو واضح .

وأيّاً كان فإنّ شخصية « السيّد الحميري » ترتبط في أذهان المؤرخين قديماً وحديثاً (ويهمنا منه : المؤرّخ القديم لأنّه أبصر بمناخ عصره) ترتبط بصفتين : الصفة الفنية والصفة الفكرية ، حيث اشتهر بكلتيهما وبلغ بهما : الدرجة الأولى من الصياغة . . . ومع أنّ صفته الفكرية يمكن أن تحتجز مؤرّخ الأدب من الإقرار بالحقيقة (لأنّ كثيراً من

المؤرّخين دُرِجوا في مواكب السلاطين) ، لكن مع ذلـك نجد أنْ واحـداً منهم مثل (أبي عبيدة) عندما سُئل عن أشعر المولّدين ، قال هما : السيّد وبشّار . . .[٤١]

والمعروف ـ وقد سبقت الإشارة إلى ذلك ـ أنّ هذا العصر شهد تـطوّراً فنياً نسبيـاً أطلق عليه بـ (الأدب المولّد) مقابل (الأدب الموروث) ، ويعنون بذلـك : بالتجـديد الذي خبَره هذا العصر وما بعـده . . . ومع إنّنـا نتحفّظ في تقبّل هـذا المصطلح : نـظراً لأنّ التجديد لم يتناول إلاّ جانباً جزئياً من الإغراق في التصـوير أي : استخـلاص صور تجريدية جديدة تتناسب مـع سعة المعـرفة التي وفـدت في هذا العصر من خـلال الترجمـة والتلاقح الفكري مع المجتمعات الجديدة ، أو انتخاب اللغة غير المقترنة بـالبداوة ، بـل اللغة الليّنة ، مضافاً إلى اللغة المستدلّة التي تتعـامل مـع المنطق أحيـاناً ، إلاّ أنّ ذلـك يظل واقعاً قد ثبته المؤرخون ، حيث يجيء (السيّد الحميري) في مقدمة الشعراء الـذين حملوا لواء التجديد : حسب قول المؤرّخ أبي عبيدة وحسب ما نلاحظه بالفعل من توليده لبعض العناصر الصورية والبنائية أيضاً . بيد أنّ مؤرّخي الأدب الآخرين قديماً وحـديثاً حصروا التجديد عند بشار ومسلم بن الوليد وأبي نؤاس ، ثم : أبي تمام وابن الرومي في العصور اللاحقة ، وأهملوا (السيّد الحميري) : نظراً لالـتزامه الفكـري الذي لم يَـرُقْ لأتباع السلاطين ، لذلـك نجد أنّ بعض المؤرخـين يشير إلى هـذه الحقيقة بصراحـة لأنّه مـرغم عـلى التسليم بجـودة الشعـر الـذي أبـرز هـذه الشخصيـة ، حيث نجـد المؤرّخ والكاتب المعروف « الأصمعي » يصرّح (عندما عرض عليه السيّد الحميري) قائلاً (ما أسلكـه لطريق الفحـول لـولا مـذهبـه ولـولا مـا في شعـره مـا قـدمت عليـه أحـداً من طبقته) . . . لنلاحظ أهمية هذا التصريح من كاتب معـروف ، حيث جعله من الطبقـة الأولى من الشعراء لولا مذهبه الالتزامي الذي لم يَرُق لهذا الكاتب . . . كما أنّ (بشاراً) نفسه ـ وهو على رأس المجددين ممن اقترن اسمه باسم الحميري ـ كما لحظنا ـ عندما وقف على شعر السيّد علّق قائلاً (لولا أنّ هذا الرجل شغل عنّا بمدح بني هاشم لشَغَلنا ، ولو شاركنا في مذهبنا لأتْبعَنا) . . .

المهم ، أنّ إقـرار الرجـال المعنيـين بشؤون الأدب ممن عـاصر [illegible]

(٤١) الغدير : ج ٢ ، ص ٢٣٨ .

بعده ، يكشف عن جانبين ـ كما قلنا ـ في شعره : الفن والالتزام .

ولعلّ أفصح ما يوضّح مذهبه الالتزامي هو وقوفه على شعراء العصر الذين شغلوا بمدح السلاطين ، حيث عقّب على إنشاد أحدهم قائلاً :

أيّها المادح العباد ليُعطى إنّ لله ما بأيدي العباد
فاسأل الله ما طلبت إليهم وارج نفع المنزل العواد
لا تقل في الجواد ما ليس فيه وتسمّي البخيل باسم الجواد[٤٢]

إنّ هذه الأبيات تكشف عن خارطة الأدب في هذا العصر أو العصر السابق أو اللاحق : حيث وظّف أغلب الشعر في مدح السلاطين وسواهم : طمعاً بالمال أو رهبة منهم ، . . . إلّا أنّ هذا الشاعر أوضح بما لا لبس فيه : أنّ الله تعالى هو الذي يُعطي العباد ما يطلبون وليس العباد ، وأوضح بأنّ الشعراء يسمّون (البخيل) جواداً أو يبالغون في السخي بحيث يضفون عليه سمات أكثر مما يحتمله واقعه . . . ومن هذا نستخلص أنّ الشاعر الحميري (ملتزم) حقاً ، لا يتجه إلى مخلوق : في مدح أو سواه ، بل يتجه إلى الله تعالى وإلى من أصطفاهم أئمة على الخلق ، . . . . وهذا ما يمكن ملاحظته في اتجاهه إلى مديح أهل البيت عليهم السلام ، حتى عُرِف مذهبه الفكري بهذا الاتّجاه : كما لحظنا في تصريحات الأصمعي وبشّار والبحتري وسواهم . . .

طبيعياً، ثَمة إشارات تأريخية إلى كون السيد الحميري قد اعتنق بعض المذاهب الباطلة أو مارس بعض المفارقات ؛ إلّا أنّ المهم هو : المرحلة الأخيرة التي تسبق وفاة الشخصية ، فكم مُخطِىء فكرياً أو مُفارقٍ دينياً : ثم يتبصّر ويتوب عن الذنب ، ويصبح شخصية ملتزمة إسلامياً ، حيث إنّ الأمور بخواتيمها : كما هو واضح . . .

وأيّاً كان ، يعنينا أن نعرض لنماذج من شعره : لملاحظتها فنياً وفكرياً . لنقرأ هذه المطالع الصاعدة أولاً :

هلّا وقفت على المكان المعشب بين الطويلع ،فاللّوى ،من كبكب[٤٣]

---

(٤٢) نفس المصدر : ص ٢٣٨ ، ٢٣٩ .

(٤٣) نفسه : ص ٢١٣ .

هــل عنــد من أحببت تنــويــل أم لا ، فــإنّ اللّوم تضــليــل[٤٤]

* * *

لأمّ عــمــروا بــالـلّوى مــربــع طــامسـة أعــلامهــا بلقــع[٤٥]

* * *

هــب عــليّ بــالمَــلام والـعــذل وقال : كم تذكر بالشعر الأوّل[٤٦]

* * *

منحت الهوى المحض مني الوصيّا ولا أمنــح الــودَّ إلاّ عَـلِيّــا[٤٧]

* * *

يــا بــائـع الــديـن بـدنيــاه ليس بهذا أمر الله . . . . [٤٨]

* * *

أمــرر عــلى جــدث الحــسـين فقـل لأعظُمـه الـزكيّـــــــة[٤٩]

هذه المطالع تكشف عن مستويات (البناء الفني) أولاً (من حيث الاستهلال) حيث تنوّع الاستهلال بين الشكل التقليدي الذي (يتحوّل) بالمطلع إلى أهل البيت (ع) ، وبين الشكل الجديد المباشر (مثل النموذَجين الأخيرَين) ، . . . كما يكشف عن المستويات اللفظية والإيقاعية ، حيث تظل الأوزان المتسمة بطابع الخفّة ، السرعة ، والتتابع : غالبة على الأوزان المتسمة بالطول ، والتمطيط ، والتأنّي (مثل وزن : الطويل ، البسيط ، الخ . . . .) . . . إنّ أوزاناً من نحو :

هبب عليّ بالمَلام والعــــذل . . . . .

ونحــــو :

يا بايع الدِّين بدنياه ، . . . .

(٤٤) نفسه : ص ٢٤٠ .

(٤٥) نفسه : ص ٢١٩ .

(٤٦) نفسه : ص ٢٢٥ .

(٤٧) نفسه : ص ٢٣١ .

(٤٨) نفسه : ص ٢١٣ .

(٤٩) نفسه : ص ٢٣٥ .

ونحـــو :

لأمّ عمرو باللّوى مربـــع . . . . .

ونحـــو :

هل عند من أحببت تنويـــل . . . .

تكشف عن جمالية فائقة (من حيث الإيقاع) حيث ترتبط بسرعة وخفة وتتابع الوحدات الصوتية المتعاقبة واحدة بعد الأخرى . . .

كما أنّ الإشراق اللفظي أو نعومة الجرس تلعب دوراً فائقاً من تلوين الإيقاع المدهش . . . انظر إلى النموذج الأول مثلاً :

هـلّا وقفت على المكـان المعشب بـين الطويلع فاللوى من كبكب

تجد أنّك أمام إنسيابيّة عجيبة ، وإشراق ، ونعومة ، وجرس متصاعد ، متجانس ، . . . مضافاً لكون ذلك يقترن : باللغة المتسمة بالوضوح والألفة حيث لا مكان للعبارة الغريبة أو الملتوية أو المبتذلة . . .

وتجد ـ من حيث العناصر اللفظية الأخرى : أدوات (الحوار) و (التساؤل) و (المخاطبة) : من نحو « هبّ عليّ بالمَلام والعذل وقال : (هل عند من أحببت تنويل أم لا ؟) (هلّا وقفت ؟) (أمرر على . . .) الخ . . . كما تجد (القَسَم) وأدواته ، والجمل المعترضة ، يُضفي جمالية أخرى على نتاجه ، من نحو :

أقسـم بـالله وآلائـه ـ والمـرء عـمّا قـال مسؤول ـ
إنّ علي بن أبي طالب على التّقى والبرّ مجبـول[٥٠]

حيث إنّ كلاً من (القَسَم) و (الجملة المعترضة) : لعب دوراً جمالياً في النصّ .

وبعامة ، يمكننا أن نقف عند أي نموذج : لملاحظة هذه الخصائص أجمع ، من نحو :

لأمّ عمرو باللّوى مربع طامسة أعلامها بلقع

---

(٥٠) نفسه : ص ٢٦٩ .

تــروع عــنهـا الـطير وحــشية والـوحش من خيفتهـا تفـزع
رقش يخـاف المـوت من نقشهـا والـسُّـم في أنـيـابهـا منـقـع
بـرسـم دار مـا بهـا مـؤنس إلّا صـلال في الـثرى وقّـع
. . . .
قـالـوا لـه : لـو شـأت أعلمتنا إلى مـن الـغـايـة والمـفـزع
فقـال : لـو أعلمتكم مفـزعـاً كنتم عسيتـم فيـه أن تـصنعـوا
صنيـع أهـل العجـل إذ فـارقـوا هــارون ، فـالـترك لـه أوسـع
وفي الـذي قـال بـيـان لمـن كـان إذا يـعـقـل أو يـسـمـع
. . . .
يـقـول والأمـلاك مـن حـولـه والله فـيـهـم شـاهـد يـسـمـع
مـن كـنـت مـولاه، فـهـذا لـه مـولى فلم يـرضـوا ولم يقنعـوا
فـاتّهـمـوه وحـنـت فـيـهـم على خلاف الصادق الاضلـع[٥١]
. . . .

والملاحَظ أنّ هذه القصيدة قد اقترنت ـ من جانب ـ بشروح وتعليقات طوال عصور الأدب ، كما (خُمّست) من قِبَل شعراء متنوعين طوال العصور المشار إليها : تأكيداً لأهميّتها فكرياً وفنياً ، حيث أنشدها عند الإمام الصادق (ع) ، وحيث اقترنت ببعض (الرؤيا) للنبي (ص) واستنشاده إيّاها : حسب ما يذكره أكثر من مؤرّخ من مؤرخي الأدب . . .

المهم ، أنّ « إيقاعها » يمضي على هذا النحو المشعّ بالإنسيابية والنعومة والرشاقة والخفّة ، وأنّ (أدواتها اللفظية) : تمضي على هذا النحو المشحون بالحوارات (قالوا له) (فقال) (من كنت مولاه) (يقول) الخ ، وبالجمل الاعتراضية (والله فيهم شاهد يسمع) ، وإنّ (صورها) تحتشد بالصورة (التضمينية) (صنيع أهل العجل إذا فارقوا هارون) ، أو الصورة الاستعارية (رقش يخاف الموت . . .) الخ . . .

---

(٥١) نفسه : ص ٢١٩ ـ ٢٢٠ .

ولنقـــرأ أيضـــاً :

أمــرر عــلى جــدث الحســين وقــل لأعــظُمه الـزكيّـــــة
يــا أعــظُمــاً لا زلــت مــن وطــفــاء ســاكــبــة رويّــة
مــا لــذّ عــيش بــعــد رضّــك بـــالجياد الأعــوجــيــة
قــبر تــضــمّــن طــيّــبــاً آبــاؤه خــير الــبريّــة
والخــير والــشــيــم المــهــذّبــة المــطيّــبــة الــرّضــيّــة[٥٢]

. . . .

الملاحَظ ـ في هذا النص وسواه ـ فضلاً عـمّا لحظنـا من الخصائص المتقـدمة ، أنّ اللغة المباشرة هي أشدّ كثافة من اللغة المصوّرة ، . . . ومع أنّ (الصورة) هي التي تمنح الشعـر (عُمقاً) ، إلاّ أنّ هـذا الشاعـر قد (عـوّض) عن الصـورة ، عنصر « اللغـة » أي : اللغـة الإيقاعيـة بعامـة (وليس الإيقاع القـائم على تنـويـع الصـوت : من حيث التوافق بين العبارات أو القرارات التي شهدنا عند الكميت مثلاً) بـل : اللغة القـائمة على انتخاب العبارة الليّنة ، مشفـوعة بعنصر (الاستـدلال) هي التي تهب هذا الشـاعر سمـة خاصـة تفترق عن السمـة التي لحـظنـاهـا عنـد الكميت : حتى يمكن القـول بـأنّ الكميت (ينحت) الصـوت ، والحميري (يلوّنــه) ، فيجيء الإيقـاع عنـد الأول (فخماً) وعند الآخر (جميلاً) يتزاهى بإشراقه . . .

وأمّا فكرياً : فقد سبق القول بأنّ « السيد » يظل حـائماً عـلى عاطفـة أهل البيت عليهم السلام (مثل الكميت) ، مـع تأكيـد ملحوظ عـلى حادثـة الغديـر ، حتى أنّه لا تكـاد تخلو قصيدة من الإشـارة إلى هذا الجـانب ، بحيث إنّ صـوغـه لعبـارة (من كنت مـولاه : فعليّ مـولاه . . .) أو عبارة (غـدير خم) أو أنّـه (ع) بمنزلـة هارون ، تـأخذ صياغات (متماثلة) من جانب و (متخالفة) من جانب آخر : حسب متطلبـات الإيقاع الذي ينتظم القصيدة ، . . . ولنقرأ مثلاً :

هــذا عــليّ بــن أبي طــالــب مــولى لمن قــد كنت مــولاه[٥٣]

---

(٥٢) نفسه : ص ٢٣٥ .

(٥٣) نفسه : ص٢١٣ .

فــوالِ مَــن والاه يــا ذا الــعــلا . . . .

* * *

أوصى النبـي لــه بخـير وصيـة ... يـوم الغديـر بأبـين الإفصـاح(٥٤)

من كنت مـولاه فهـذا ، واعلمـوا . . . .

* * *

الاَ إنّ مــن أنــا مــولى لــه ... فمولاه هذا . . . .

فهـل أنـا بلّغت ، قـالـوا : نعم ... فقال: اشهدوا غيباً أو حضورا(٥٥)

* * *

مــن كـنــت مــولاه فـهــذا لــه ... مـولى ، فكـونـوا غـير كفـار(٥٦)

* * *

ألست مـولاكم ، فـذا مـولى لكم ... والله شــاهــد بــذا ، عــز وجــلّ

يــا رب وال مـن يـوالي حيـدرا ... وعادمن عاداه واخذل من خذل(٥٧)

وقــال من قــد كنت مـولى لــه ... فــذا لـه مـولى لكم مـوئــل(٥٨)

* * *

أيّهــا الــنــاس فـمـن كـنـت لــه ... واليـاً ، يـوجب حقي في القــدم

فــعــليّ هــو مــولاه لمــن ... كنت مـولاه قضـاء قـد حتم(٥٩)

* * *

هـذا وليكم بعـدي ،أُمــرت بـه ... حتماً، فكونوا له حزباً وأعوانا(٦٠)

* * *

---

(٥٤) نفس المصدر : ص ٢١٤ .
(٥٥) نفسه : ص ٢١٧ .
(٥٦) نفسه : ص ٢١٨ .
(٥٧) نفسه : ص ٢٢٦ .
(٥٨) نفسه : ص ٢٢٧ .
(٥٩) نفسه : ص ٢٢٩ .
(٦٠) نفسه : ص ٢٣٠ .

وقـال : ألَا مَن كنت مـولاه منكم فمولاه من بعدي عليّ فاذعنوا(٦١)

* * *

فـمـن أنـا كـنـت مـولاه فـإنّي جعلت لـه أبـا حسن وليّـا(٦٢)

* * *

ألَا مـن كـنـت مـولاه ، فـهـذا لـه مـولى ، وكـان بـه حفيّـا(٦٣)

إنّ هذه النصوص وسـواها : تكشف عن خصيصـة فكريـة هي : مدى تصـاعد الشـاعر في الـتزامه بـالمنحى الفكري الـذي يتشرّب مبادىء الـرسالـة في خطوطهـا التي جسّدتها حادثة الغدير ، بحيث انسحبت على كل قصيدة تصدر عنـه ، وهو أمـر يكشف ـ مضـافـاً لمـا تقـدّم ـ عن جـانب من الشريحة الاجتـماعيـة عصرئـذٍ بحيث إنّ عنصر (الاحتجاج) و (الاستدلال) يضـطرّه إلى أن يثبت في كل قصيـدة : (هذه العبـارات بأعيانها) جواباً للتيارات التي تحيا بمنأىٰ عن هذه الحقيقة ، . . . والمهم ـ بعد ذلك كله ـ أنّ هذه الخصيصة الفكرية مقترنة بالخصيصة الفنيـة التي أشرنا إليهـا (لغته المشرقـة) ، تـظل من الظواهـر التي تطبـع هذا الشـاعر وتميّـزه ـ من جانب عن شعـراء الاتجـاهـات الأخرى ، وتماثله ـ من جانب آخر ـ مع شعراء الالتزام .

إذا كان « السيد الحميري » يمثل : واحداً من الطبقة الشعرية الأُولى ، وَفق تقرير مؤرخي الأدب ، فإنّ هناك شاعراً آخر (يجسّد نفس الالتزام الإسلامي) فكـرياً ، كـما يجسّد نفس الطبقـة الأولى ـ فنياً ، وذلـك باعـتراف « السيد الحمـيري » ذاته ، ألَا وهـو الشاعر :

العبـــــدي

إنّ هـذا الشاعـر ـ سفيان بن مصعب العبـدي الكوفي ـ يـظل واحداً من الأسـماء

(٦١) نفسه : ص ٢٣٠ .
(٦٢) نفسه : ص ٢٣١ .
(٦٣) نفسه : ص ٢٣١ .

المتميزة فنياً ، حتى أن (السيد الحميري) صرّح ذات مرة ، قائلاً : بأنّه (أي الحميري) أفضل الشعراء فنّاً إلّا (العبدي) ، حيث أقرّ بأنّ « العبدي » يفوقه فنّاً في الشعر . . .

وأمّا فكرياً فيكفي أنّ الإمام الصادق (ع) قال : (علّموا أولادكم شعر العبدي ، فإنّه على دين الله) . . . إنّ هذه الوثيقة المهمة : تُعدّ أبرز وثيقة يقدّمها الإمام (ع) حيال شاعر ملتزم ، فيما لا حاجة إلى الحديث عن الالتزام لدى هذا الشاعر . . . مضافاً إلى أنّه كان يلقي بعض قصائده بمحضر من الإمام الصادق (ع) ، وكان (ع) يدعو أفراد عائلته (وراء الستار) للاستماع إلى قصائد هذا الشاعر ، فضلاً عن سماحه لأن يترجم بعض الأحاديث : شعراً ، مما يكشف ذلك كلّه عن (التزامية) هذا الشاعر(٦٤) . . .

وأمّا فنياً : فإنّ اللغة الإنسيابيّة : مع إحكام العبارة ، وتوشيحها ـ دون إثقالها بالعنصر الصوري ، تظل طوابع عامة لنتاجه ، خلا عنصر (التضمين) الصوري الذي يُعنى به كما سنرى . . . . . . ولكن بعامة يُلاحَظ : أنّ الشاعر لم يمارس عملية (تغريب) للصورة بل يصوغها واضحة مألوفة (شأن غالبية الالتزاميين) حتى أنّه ليصوغ في كثير من الأحيان : الصور التي تتردّد على الألسنة (دون أن تكون مبيّنة له) وهذا من نحو :

يا سادتي يا بني علي ... يا آل طه وآل صاد
من ذا يوازيكم وأنتم ... خلائف الله في العباد
أنتم نجوم الهدى اللواتي ... يَهدي بها الله كل هاد
لا زلتُ في حبكم أوالي ... عمري وفي بغضكم أعادي
وما تزوّدت غير حبي ... إيّاكم وهو خير زاد(٦٥)

فالصور من نحو (نجوم الهدى) و(خير زاد) وسواهما (مضافاً إلى « التضمين » ـ يا آل طه وآل صاد) تظل من النوع الذي يتردّد على كل لسان فيما يطلق عليه ـ في

(٦٤) انظر ترجمته في الغدير : ج ٢ ، ص ٢٩٠ ، ٣٢٧ .
(٦٥) نفس المصدر : ص ٣١٧ .

اللغة الفنية ـ بـ (التجربة أو الخبرة المأثورة أو المألوفة) على الألسن أو مطلق ما يخبره الناس من ظواهر بيئية مختلفة . . .

يلاحَظ أنّ الشاعر : يُعنى بنحو ملحوظ ـ أيضاً ، بعنصر « التضمين » و « الاقتباس » إلى الدرجة التي نجده من خلاله : ينقل (الحديث الوارد عن النبي (ص) أو أهل البيت (ع)) : شعراً ، فضلاً عن تضمينه واقتباسه ونقله : للنص القرآني الكريم . . . لكن بما أنّ النمط الأخير من الشعر ينتمي إلى الشعر (العلمي) ـ أي : الشعر الذي ينقل الحقائق كما هي ـ لا نجد مسوّغاً للاستشهاد به بقدر ما يعنينا أن نشير فحسب إلى أنّ (التزامية) الشاعر : تظل محفورة في عصبه بحيث لا يُعنى إلّا بما هو (إسلامي) : بما هو قرآن وحديث وسيرة شرعية . . .

ومن نماذجه (التضمينية) و (الاقتباسية) :

وأنتم على الأعراف ـ وهي كتائب   من المسك ، ريّاها بكم يتضوّع(٦٦)

حيث ضمنها : « الأعراف » و « شخصيات أهل البيت (ع) »، عبر لغة غنائية مثيرة : من حيث إيقاعها الذي يتحسسه المتذوّق للشعر . . . ومن نحو :

صديقة خلقت لصديق   شريف في المناسب
اختاره واختارها   طُهرَين من دنس المعايب
اسماهما قرنا على سطر   بظل العرش راتب(٦٧)

حيث صاغ هذه الحقيقة (بلغة الشعر) ـ وليس بلغة التقرير ـ معتمداً عناصر (الصورة) (سطر بظل العرش) ، و (التكرار والتجانس) (اختاره واختارها) الخ . . .

تيارات شعرية أخرى

النماذج المتقدمة : تمثل اتجاهات أدبية ذات طابع اجتماعي (تسجيل الأحداث

---

(٦٦) نفسه : ص ٢٩٦ .

(٦٧) نفسه : ص ٣٠٥ .

السياسية) ، واتجاهات (ملتزمة إسلامياً) . . . لكن : إذا تابعنا خارطة الأدب في هذا العصر الذي نؤرّخ له ، نجد أنّ أوّل طابع ـ يؤكّده المؤرخون للأدب ـ هو : دخول ما يسمّى بـ (التيار المُولّد) أي : الأدب الذي طرأ عليه شيء من التجديد ، . . . وقد لحظنا أنّ بعض المؤرخين : يعدّون كلاًّ من الحميري وبشّار بن برد : رائدين في هذا الشعر الجديد . . . أمّا (الحميري) فقد تقدّم الحديث عنه ،

وأمّا الأخير ، وهـــو :

بشّـــار بن برد

فيُلاحَظ أنّ هذا الشاعر لم يمثّل تياراً خاصاً بقدر ما يتوزّع في أفكار متنوعة : بعضها (منحرف) دون أدنى شك ، مثل نتاجه الغزلي الذي لا يحظى بتقديرنا البتة ، ومثل بعض أفكاره عن الحياة والمجتمع والكون ، ومثل بعض مدائحه أو أهاجيه . . . إلّا أنّ الشاعر المذكور ـ لا يتميّز عن أي شخص آخر : من حيث إمكانية صدوره عن أدب إيجابي في الميدان السياسي والأخلاقي ونحوهما ، . . . فقد سجّل ـ كما يقول المؤرخون ـ ثورة : إبراهيم التي تقدّم الحديث عنها ، مثلما حمل على السلطة العباسية وذكّرها بالمصير الذي انتهى الأمويون إليه ، مسجلاً بذلك حقيقة اجتماعية سبق أن أوضحناها ألا وهي : أنّ الأصوات الشعرية والنثرية طالما تسجل ـ في لحظات من يقظتها الفكرية ، أو في اللحظات الحاسمة التي يضطر فيها الشخص أن يفضح السلطة الدنيوية ـ طالما تسجل هذه الأصوات حقائق الانحراف الذي يطبع سلوك السلاطين أو مطلق المنحرفين ، حيث لحظنا سابقاً كيف أنّ العباسيين فضحوا الأمويين ، وكيف أنّ الشعراء ـ ومنهم بشار ـ يبدأ فيفضح كلا من الأمويين والعباسيين ، مما تتجسد مثل هذه الظاهرة : حقيقة اجتماعية تجعل كل ما قيل من شعر المديح لسلاطين الدنيا ـ وهو نتاج ضخم مع الأسف ـ شعراً زائفاً لا قيمة له البتة . . .

وأيّاً كان ، فإنّ الشخصية حينما لم تصدر عن موقف التزامي سويّ ، عندئذٍ تضطرّ إلى الخوض في تجارب تتنفّس من خلالها بُعداً إنسانياً يحقق لها توازن النفس في غمرة فقدانها للقيم العبادية ، . . . وهذا ما يمكن ملاحظته في نماذج من نحو :

إذا أبصر المـرء المـروءة والـتُّقـى   فـإنّ عمىً العينـين ليس يضـير
رأيت العمى خيراً وذخراً وعصمة   وإنّي إلى تلك الثـلاث فقـير(٦٨)

طبيعياً ، أنّ الشاعر ـ كما هو معروف ـ « بصير العينين » ـ أي أعمى ـ وهو أمر لا يدَ للإنسان فيه ـ كل ما في الأمر أنّ الشخصية من الممكن أن تتحسس (القصور) حيال هذه العاهة : إذا لم تمتلك وعياً عبادياً ، لأنّ المعيار العبادي هـو « التقوى » وليس البصر أو العمى ، . . . أما في حالة امتلاك الشخصية للوعي العبادي فليس هناك أي إحساس بـالقصور . . . وتبعـاً لذلـك فإنّ حجم الـوعي العبادي يقـرّر ما إذا كـان هذا الشـاعر (عندما يتحدث عن العمى والبصر) إنّما يتحدث عنه وَفْق استجابه سويّة أو غـير سويّـة أو ممـتزجة بـين السواء وعـدمه ، . . لكن ، مـا ينبغي ملاحـظته هـو : أنّ الحقـائق التي يطرحها في هذا الميدان تظل تشبثاً بقيم إنسانية سليمة ، حيث إنّ المروءة والتّقى والذخر والعصمة وما إليها تجسّد ظواهر إيجابية دون أدنى شك : بغض النظر عن طبيعـة المحرّك أو المنبّه النفسي لطرح هذه المبادىء التي نعتقد بأنّ فقدانه إلى القيم العبـادية تضـطره إلى التشبّث بها كما قلنا .

ويـلاحَظ أيضاً : أنّ إحسـاس الشاعـر بهذا الجـانب ، يـدفعـه إلى أن يغـور إلى دلالات جديدة ذات عمق ، وهذا من نحو قوله :

وغاص ضياء العـين للقلب فاغتـدى   بقلب ، إذا ما ضيّع النـاس ، حصّلا
وشعـر كنـور الـرّوض لاءَمْتُ بينـه   بقول : إذا ما أحزن الشعر ، أسهلا(٦٩)

فـالشاعـر هنـا : يتّجـه إلى عنصر (الصـورة) المتميـزة بعمق الـدلالـة : نتيجـة إحسـاسه بـالسمة المـذكورة ، حيث (استعـار) للضوء طـابع الغـوص إلى القلب ، فأصبح القلب هو البصير وليس العين ، . . . وهذه حقيقـة ذات أهمية : مـا دمنا نعـرف وَفْقـاً للمفهـوم الإسـلامي القـائـل بـأنّ البصر هـو بصر القلب وأنّ العمى هـو عمى القلب . . لكن ، هـل أنّ الشاعـر : اهتـدى إلى هـذه الحقيقـة نتيجـة لفهم عبـادي أم لإحساس بالقصور الذي يدفعه إلى التشبّث بهذه القيم ؟

(٦٨) ديوان بشار بن برد : دار كرم ، دمشق ، ص ٣٩ .

(٦٩) نفس المصدر : ص ٦٧ .

التوليـــد الفني

إنّ أمثلة هـذه (الصورة) تـدفعنا إلى أن نعـرض لسمة (التـوليد) التي قلنـا بأنّ المؤرخـين خلعوهـا على كـل من بشّار والحمـيري ، حيث يمكن انسحابهـا عـلى كـل من الصورة واللغة الشعرية ، . . . أمّا الصورة فيمكن ملاحظتها من حيث البُعد التجريدي والبُعد المنطقي . . .

أمّا البُعد التجريدي

فيتمثل في رصد العلاقات العميقة بين الأشياء ، وهذا مثل قوله :

أظلت علينـا منك يـومـاً سحـابـة   أضـاءت لنا بـرقاً وأبـطأ رشاشهـا
فـلا غيمهـا يجلي فيـأس طـامـع   ولا غيثها يأتي فيروي عطاشها(٧٠)

وأمّا البُعد المنطقي

فيتمثـل في اعتماد اللغـة المنـطقيـة من استـدلال أو تقسيم ونحـوهـا : في تـوليـد الصور ، وهذا مثل قوله :

إذا المـرء لم يـفضـل ، وقـام بـكله   فليس بـه بـأس ، وليس بكـامـل
وإن كـان ذا فـضـل وقـام بـكـله   فسـام بـه أهـل العُـلا والفضـائـل
وإن كـان لا فـضـل ولم يغـن كـله   فناد به في الناس : هل من منازل(٧١)

واضح أنّ الفارق بين هذين النموذجين يتمثل في الفارق بين عنصرَي « التخيّل » و « المنطق » ، إلاّ أنّ كليهما قد فرضته طبيعة الحياة الثقافية التي طبعت هذا العصر : كما قلنا . . . .

المهم ، أنّ انعكاسات الحياة الثقافية الجديدة ، قد تبلورت بنحو أشدّ وضوحاً من

(٧٠) نفسه : ص ٤٧ .

(٧١) نفسه : ص ٦٩ .

ميدان الشعر الذي لحظنا أنّ تطوّره لم يحدث بنحو يُعتدّ به ، . . . وهـذا على العكس من فن آخر ، هو :

الفن القَصَصي في هذا العصر

يلاحَظ ، أنّ التطوّر الذي فرضته الترجمة من جانب وطبيعة التوسّـع الجغرافي من جـانب آخر ، والتـطوّر الثقافي بعـامة ، أفـرز نمطاً من الأدب هـو : الأدب القَصَصي ، وعنـدما نقـول « الأدب القَصصي » لا نقصد منـه : القَصص بمعناه الفني الـذي يصـوغ أحداثاً ومـواقف وشخوصـاً وبيئات : من خـلال رصد منتخب لهـا واقعي مثل القـرآن الكريم ، أو يصطنع حبكة قَصصية وَفْق لغة خاصة من السرد والوصف والمحاورة : كما هـو شأن الأدب المسرحي الـذي خبَرتـه المجتمعات الإغـريقية مثـلاً فيما تـرجم نتـاجهـا عصرئذٍ ، وإنّما نقصد القصة ـ ولو بنحو من التجوّز ـ حتى لو كانت في نطاق مجرد القصّ السـاذج الذي يتضمن سرداً لحـادثة ووصفـاً لها أو لبـطل ، أو حوار يجـريه عـلى لسانـه الخ . . . وفي هذا النـطاق نعثر عـلى نتاج قَصصي ـ ولكنـه مترجم في المقـام الأول : مع تـوشيحه ببيئـة محلية ، وهـذا مثـل : كليلة ودمنـة وألف ليلة وليلة ، ومثـل مـا ورد من نصوص تتحدّث عن أشخاص أُسطوريين أو واقعيين ـ وهذا غير مترجم ـ يُرسَمـون وَفق مغامرات بطولية أو جنسية أو دينية أيضاً . . .

ويبرز اسم ابن المقفع في ميدان الترجمة مقترنـاً بالكتـاب المعروف « كليلة ودمنـة » حيث يتضمن مجموعة حكـايات لأبـطال محتملين أو أُسطوريـين من حيوانـات أو جن : صيغت من أجل استخلاص عِظة فيها ، وهي عِظة تظل في قسم منها إسلاميـة صرفاً ، وفي قسم آخر منها إنسانية بعامة ، ممّـا يقوّي الـظن بأنّ واضعهـا هو الإسم المشـار إليها سابقاً ، أوْ لا أقلّ أنّه حوّر مناخها وأبطالها ـ والكتاب هندي في الأصل كما يقول مؤرخـو هذا الفنّ أو تأثّر بها بنحو عام . . . ومهما كانت الحقيقـة ، فإنّـه لا يتجه بـطبيعة الحـال لأيّ عمـل قصَصي : ساذجـاً كان كـالنموذج الـذي أشرنا إليـه أو ناضجـاً كما هـو شأن العمل القصصي في نتاجه قديماً وحديثاً : إذا قورن بالقَصص القرآني الذي خبَره مجتمـع المسلمين فيما نتوقّع أن يستلهم منه الكتاب نماذج لأعمالهم ، ولكن هذا ممّا لم يحـدث بقدر مـا أثار الانتبـاه إلى وجود القَصص فحسب . . . وإذا كـانت ثَمة قيمـة لحكايـات كليلة

ودمنة ، فلأنّها تتضمن ـ كما أشرنا ـ حكمة وراء كل واحدة منها وهذا مما يشفع لها بالتسجيل .

وإليك نموذجاً منهـــا :

(زعموا أنّ ناسكاً من النسّاك كان بأرض جرجان وكانت له امرأة صالحة معه صحبة فمكثا زماناً لم يرزقا ولداً ثم حملت بعد الإياس فسرّت المرأة وسرّ الناسك بذلك وحمد الله تعالى وسأله أن يكون الحمل ذكراً وقال لزوجته : ابشري فإنّي أرجو أن يكون غلاماً فيه لنا منافع وقرّة عين ، اختارَ له أحسن الأسماء وأحضر له جميع المؤدِّبين ، فقالت المرأة : ما يحملك أيّها الرجل أن تتكلّم بما لا تدري أن يكون أم لا ؟ لا تعجل بذكر ما ينبغي ذكره وما لا تدري أيصحّ أم لا يصحّ ، ولكن أدع ربّك وتوسّل إليه وتوكّل عليه ، فإنّ التصاوير في الحائط إنّما هي ما دام بناؤه قائماً فإذا أمر تعالى لم يقدر عليها ، فاتّعظ الناسك بما حكت زوجته . ثم أنّ المرأة ولدت غلاماً جميلاً ففرح به أبوه وبعد أيّام حان لها أن تغتسل ، فقالت المرأة للناسك : اقعد عند ابنك حتى أذهب إلى الحمام واغتسل وأعود ، ثم أنّها انطلقت إلى الحمّام وخلّفت زوجها والغلام فلم يلبث أن جاء رسول الملك يستدعيه ولم يجد من يخلّفه عند ابنه) بعد ذلك تَذْكر الحكاية أنّ حيواناً داجِناً كان في بيته وإنّ حيّة خرجت فجأة فقتلها الحيوان الداجن وامتلأ فمه من دمها ، وجاء الرجل فظنّ أنّ الحيوان الداجن قد خنَق ولدَه فقتل الحيوان ، ولكنه وجد بعد ذلك ابنه سليماً فندم وقال محاوراً نفسه (ليتني لم أُرزَق هذا الولد ، ولم أُغدر هذا الغدر) وتدخل امرأته فتجده مهموماً ويخبُرها بما حدث فتقول له : (هذه ثمرة العجلة لأنّ الأمر إذا أفرط مثل الكلام إذا خرج ، والهم إذا مرَق لا مردَّ له)[٧٢] فالحكاية تتضمن أحداثاً بسيطة مثل (الابن والقتل) وأكثر من موقف ، وتتحدث عن التعجّل في الأمور ، كما أنّها فنيّاً تتضمن سرداً وحواراً ، فضلاً عن تضمنها حواراً داخلياً ، وفضلاً عن أنّها تتضمن عنصراً تصويرياً قائماً على التمثيل من نحو (فإنّ التصاوير) ومن نحو (والسهم إذا مرَق . . .) وإذا أردنا أن ننساق مع لغة النقد القَصصي التي تنكر على الكاتب أن يتدخّل : فيُعَدّ الوعظ المباشر عيباً فنياً ، فإنّ الوعظ هنا جرى على لسان

(٧٢) كليلة ودمنة : دار المشرق ، ص ١٩١ ، ١٩٢ .

البطلة وليس الكاتب فتعدّ الحكاية جديدة ، لولا أنّ الوعظ جاء صريحاً ومباشراً ، ولكن هذا ليس بعيب ـ في تصورّنا ـ لولا أنّه صيغ بنحو آخر . . .

أمّا ألف ليلة وليلة فيقول المؤرخون بأنّها ذات أصول متعددة فارسياً وهندياً وإغريقياً ، إلّا أنّ صياغتها عربية ذات بُعد إسلامي في كثير من فصولها . . . والكتاب يتناول حدثاً أسطورياً عن ملك فارسي (شهريار) كان يقتل كلّ من يتزوجها بعد ليلة أثرحادث مرير ، فتزوّج يوماً جارية عاقلة (شهرزاد) فاحتالت عليه بقصة ذات تشويق ومماطلة بحيث تستبقي فصلاً منها إلى ليلة أخرى ، وهكذا حتى تتم ألف ليلة وليلة ، وعندها يدرك الملك حقيقة الموقف فيعدل سلوكه ويستبقيها . والمهم ، فكرياً أنّ القصة تتضمّن بُعداً أخلاقياً من حيث الفكر كما تتضمن بُعداً فنياً من حيث الوصل الفني بين الحكايات ، وإن كان هذا الوصل يقوم على « الاستطراد » و « التداعي » غير المبَرر نفسياً ، إلّا أنّه بعامة يحقّق عنصر الإشباع القائم على التشويق والمماطلة ، وخلا ذلك فإنّ الأبطال والأحداث والمواقف والبيئات ، مطبوعة بسمة السذاجة والأسطورة والمبالغة والتحرّك الجنّي والحيواني غير المبرّرين الخ ، والملاحَظ أنّ الشعر والأمثال (أو لنقل : الحكمة التي تستهدفها الحكاية) يلعب دوراً كبيراً في هذه الصياغة القَصصية ، وهي صياغة لا ننكرها من حيث كونها هي العصب الفكري المستهدف بخاصة أنّ ذلك العصر لم يتح له أن يصوغها بالنحو الفني . . . والشيء الذي يدعو إلى الغرابة هو : أنّ القَصص القرآني الكريم المتضمن لأهداف فكرية يطرح بعضها في هذه الحكايات لم يفد منه فنيّاً : مع أنّ مُؤلّف أو مؤلّفي أو مقتبسي هذه الحكايات يفيدون من الفن القَصصي فيه ، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على ضعف القابلية الفنية لدى هؤلاء واعتمادهم فيما يبدو على البناء القَصصي المترجم ، وتقريبه فحسب . . . وأيّاً كان يمكننا أن نستشهد بنموذج قصير من هذه الحكايات لنتبيّن هذه المستويات المشار إليها .

(قالت شهرزاد: بلغني أيّها الملك السعيد أنّ صياداً فقيراً طاعناً في السن كان له زوجة وثلاثة أولاد ، وكان من عادته أن يرمي شبكته أربع مرات كل يوم ، فخرج يوماً من الأيام فألقى شبكته في البحر وأخذ ينتظر إلى أن استقرّت في الماء وجمع خِيطانها فوجدها ثقيلة فجذبها فلم يقدر على ذلك ، فأسرع إلى الشاطىء ودقّ وتداً وربطها به وغطَس في الماء حول الشبكة وما زال يعالجها حتى أخرجها بعد عَناءٍ شديد) هنا تقول

الحكاية بأنّه وجد حيواناً ميّتاً بدلاً من السمك ، فحزن وأنشأ يقول :

(يا خائضاً في ظلام الليل والهلكة أقصر عناك فليس الرزق بالحركة)

ثم يجرّب حظه من جديد فيُخرَج قدرٌ فيه رمل وميتة ، فيقول :

يـا حـرقـة الـدهـر كُفّي إن لم تـكـفّـي فـعـفـي
خـرجـت أطـلب رزقـي وجـدت رزقـي تـوفّي

كم جاهـل في الـثريـا وعـالم متخفّي . . . .

ثم يجرّب ثالثة فيجد عظاماً وأشياء أخرى ، فينشأ قائلاً :

(هـو الرزق لا حلّ لديك ولا ربط ولا أدب يعطيك رزقـاً ولا خط)(٧٣)

(ما الحظ والأرزاق إلاّ مقسماً فأرض بها خصب وأرض بها قحط) . . . ويقول النص بعد ذلك (ثم أنّه رفع رأسه إلى السماء وقال : اللّهم ارزقني هذه المـرّة برزق ، ورمى الشبكـة بعد أن سمّى الله وصبر إلى أن استقرت وجـذبها فـإذا بها ثقيلة جداً . . .)(٧٣) وبعدها تتّجه الحكاية إلى طرح أفكار أخرى . . . ويهمّنا من هذا فكرياً أن نشير إلى أنّ مثل هذا الطرح هو إسلامي بـالنسبة إلى مفهـوم الرزق ، والأبيات التي ينشـدها البطل مستقاة من واقـع النصـوص التشريعيـة التي تشـير إلى أنّ الـرزق ليس بـالسعي والمهـارة لأنّ الله تعـالى وسّـع في أرزاق بعض الحمقى ليعتـبر الآخـرون بذلك . . . .

وأمّا فنياً : فإنّ كل حكـاية ـ كما قلنا ـ تتـوقّف من البطل عـلى حكايـة أخـرى يسردها ، فعندما يطلب الصياد رزقه في المرة الرابعة يُخرَج قمقم وفيه عفريت يقرّر قتله ، فيطالبه بالعفو عنه ، ثم يحتال عليه ، وتنقلب الآية فيطالبه العفريت بالعفو ، فيقول له الصياد (سيكون مثلي ومثلك كمثل وزيـر الملك يونـان والحكيم) . . . . وهنا تأتي حكاية جديدة عن الوزير والحكيم فيتمّ الوصل الفني بين الحكـايات ، وهـو وصل ـ كما قلنا ـ يقوم على الاستطراد والتداعي . . .

---

(٧٣) ألف ليلة وليلة : ط ١ الطبعة العثمانية .

وهناك أنماط يمكن أن تنتسب لفن القصة تظهر في العصور اللاحقة ممّا نشير إليها في حينه . . .

الأشكال الأدبية الأخرى

إذا كان الشكل القَصصي قد فرضته الثقافة الوافدة بهذا النحو ، وكان الشعر قد طرأ عليه بعض التوليد ، . . . فإنّ الأشكال الأدبية الأخرى : من رسائل وخطب قد تأرجحت بدورها بين اللغة المألوفة واللغة المنطقية بخاصة ، مشفوعة ببعض « الأخلاقيات » التي أبرزتها الثقافة الوافدة من الخارج . . . بيد أنّ ما ينبغي ملاحظته في هذا الميدان : أنّ (فن الرسالة) يظل هو النتاج الغالب في هذه الفترة التي نؤرّخ ، بعكس (الخطبة) التي ضمر حجمها مع ضمور الأحداث التي كانت تستدعي صياغة الخطب ، حيث قلنا بأنّ المبادىء الإسلامية التي كان الرأي العام يتحمّس لها (بما تستتليه من خطب تساهم في تصعيد العاطفة ، وبما تواكبه من ثورات تفرض صياغة الخطب) : بدأت هذه المبادىء تتحدّد ـ كما قلنا ـ في اتّجاه إسلامي واضح الخطوط ، وبدأ الناس يألفون هذه التغيرات الاجتماعية ويتطبّعون عليها : بحيث لم تكن هناك دواع تتطلب المناخ الذي تواكبه صياغة الخطب ، . . . بل إنّ الحياة الثقافية ، فرضت الاتجاه إلى التأليف أو صياغة الخواطر أو صياغة (الرسائل) بخاصة : لأنّها هي الشكل الأشد قابلية من سواه لتوصيل الأفكار إلى الآخرين ، . . . فالأنظمة الإدارية واتّساعها : فرض (الرسائل الإدارية) ، كما أنّ الظواهر الثقافية في ميدان الفقه والعقائد والأخلاق والسياسة والاجتماع والأدب والبلاغة والنحو : فرضت (الرسائل الثقافية) ، . . . بيد أنّ الأهم من ذلك هو : أنّ « التدوين » بدأ مع هذه الفترة التي نؤرّخ لها ، حيث إنّ « التدوين » يتناسب مع (كتابة الرسائل) وليس مع (صياغة الخطب : كما هو واضح) .

وفي هذا الميدان : برز أكثر من كاتب من أمثال (عبد الحميد الكاتب) الذي ظهر في أوائل العصر ، و (ابن المقفع) الذي ظهر في أواخره ، فيما أفادا من الثقافات الوافدة ، ومَزجا ذلك بالثقافة الإسلامية ، ثم بواقع البيئة الاجتماعية التي خبَرها هذا العصر . . .

ومن الطبيعي ، أنّ يُعنىٰ أمثال هؤلاء الكتاب بفن الرسالة ، حيث أنَ الغالبية منهم قد وُظِف لاحتراف (الرّسائل الإدارية) ، فضلاً عن أنّهم ـ كما أشرنا ـ قد توفروا على طرح شؤون ثقافية متنوعة ، مثل ما ينقل المؤرخون عن (عبد الحميد الكاتب) مثلاً : في كتابته رسالة طويلة وجهّها إلى الكتّاب تتعلق بفن كتابة (الرسائل) أدبياً وأخلاقياً ، ومثل ما ينقله المؤرخون عن (ابن المقفع) في تقديمه رسائل أدبية وأخلاقية وسياسية الخ . . . ، تأثروا من خلالها ـ كما قلنا ـ بالثقافات الوافدة من الإغريق والفرس والهنود : ممتزجة بالثقافة الإسلامية ، وبالمناخ الاجتماعي العام لهذا العصر . . . إلّا أنّ ما ينبغي التأكيد عليه هو : أنّ إفادة هؤلاء الكتّاب من مختلف المصادر يظل سمة واضحة في نتاجهم لأنّ مجرد الإفادة من مصدر فارسي أو يوناني لا يكسب الكاتب قيمة ذاتية له بقدر ما يجعله مجرد محاكٍ أو مقلّدٍ ، لذلك فإنّ المزج بين المصادر المختلفة من جانب وصياغتها من خلال الموهبة الذاتية التي يضيف إليها من إبداعه الخاص هو الذي يكسب الكاتب قيمته التي تستحق التسجيل . . . والغريب أنّ مؤرخي الأدب يتجاهلون إفادة هؤلاء الكتاب من المصادر الإسلامية الأصيلة المتمثلة بخاصة في أدب الإمام علي (ع) حيث يُعدّ ما كتبه أغزر وأعمق وأبلغ مادة عرفتها عصور الأدب وأفادت منه شخصيات مختلفة وفي مقدمتها هؤلاء الكتاب الذين نؤرّخ لهم .

ويمكننا ملاحظة ذلك بوضوح في هذا النص الذي كتبه ابن المقفع في خاطرة له عن صديق : (متأثِراً ومقتبساً دلالاتها من الإمام علي (ع)) .

(إنّي مُخبرُك عن صاحب لي كان أعظم الناس في عيني ، وكان رأس ما عظّمه عندي صغر الدنيا في عينه . . . كان أكثر دهره صامتاً ، فإذا نطق بذّ القائلين . . . وكان لا يلوم أحداً على ما قد يكون العذر في مثله . . . وكان لا يتبرّم ولا يسخط ولا يتشكى ولا يتشهّى . . . فعليك بهذه الأخلاق إذ أطقتها ولن تطيق . . . الخ) .

إنّ هذه الخاطرة قد استلهمها ـ مع بعض التغيير ـ من كلام الإمام علي (ع) فيما استهلها بقوله (ع) :

(كان لي فيما مضى أخ في الله ، وكان يعظّمه في عيني صغر الدنيا في

عينه . . . الخ)[٧٤] .

إنّ أمثلة هذه النماذج ، تكشف ـ كما كرّرنا ـ عن مدى انعكاسات أدب الإمام علي (ع) على نتاج العصور اللاحقة ، وهو أمر لحظناه في الفترات التي أرّخنا لها سابقاً ، ولحظناه في هذا العصر الذي نتحدّث ، ونلحظه في عصور لاحقة أيضاً . . .

بيد أنّ ما يلفت النظر ـ وهذه حقيقة سبق أن أوضحناها وقدّمنا لها نماذج في فصل سابق ـ أنّ مؤرخي الأدب ينسبون كثيراً من خطب الإمام علي (ع) ورسائله إلى أشخاص آخرين لا تتوفّر لديهم خصائص الشخصية الإسلامية التي تتناسب مع نتاجهم كالأمويين والخوارج وسواهم ممن عُرِف بعضهم بالاستهتار والبطش والانحراف (حيث نَسب إليهم المؤرّخون خُطباً عن الزهد وقيام الليل ونحو ذلك مما أثار دهشة بعض المؤرخين والكتاب من أمثال الجاحظ والحسن البصري وسواهما) . . .

وفي هذا العصر الذي نؤرّخ له ـ نجد على سبيل المثال ـ أنّ المؤرّخين[٧٥] ينسبون إلى (خالد القسري) وهو أحد أتباع السلطان الأموي المعروف باستهتاره (وهو : الوليد) : خطبة في الحثّ على مكارم الأخلاق جاء فيها :

(أيّها الناس : نافسوا في المكارم ، وسارعوا إلى المغانم ، واشتروا الحمد بالجود ، ولا تكسبوا بالمطل ذمّاً الخ) وهي خطبة تليق بشخصية نظيفة (مثل شخصية الإمام الحسين (ع) فيما تحدّثنا عنها في عصر الحسنيين عليهما السلام)[٧٦] ، ولا يمكن أن تنسجم مع شخصية القسري الذي اتّهمه مؤرّخو الأدب أنفسهم بالغلو في مدحه للوليد ، كما نتّهمه بالعمالة للسلطان حينما نجده يمتدح ويذم بناء على أوامر السلطان وليس بناء على واقع الشخصية التي يعرض لها بالذم أو المدح .

والواقع أنّ شخصية الإمام علي (ع) أو الحسين (ع) أو مطلق الأئمة عليهم السلام ممن عرضنا ونعرض لنتاجهم في هذه الدراسة ، يظلّون (نموذجاً)

---

(٧٤) نهج البلاغة : ص ٦٢٤ .

(٧٥) أنظر جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ٣٢١ .

(٧٦) أنظر الخطبة في المجالس السنية : مج ١ ، ج ١ ، ص ٢٧ ، ٢٨

للنصـوص الثقافيـة التي يضـطر الآخـرون إلى الإفـادة منهم ، أو ـ بنـاء عـلى الأهـداف الخاصة التي يحملهـا بعض مؤرخي الأدب السائـرين في ركاب السـلاطين ـ يضـطر هذا البعض (تغطية لجرائم المنحرفين) إلى أن ينحلوا المنحرفـين : نصوصـاً نظيفة لا تتلاءم مع واقع شخصياتهم المنحرفة ، بالنحو الذي لحظناه .

* * *

الفصــــل الســـادس

« الأدب في عصر الأئمــة :
الكــاظم ، الــرضـــا ، الجــواد
عليهم السلام »

يمتد هذا العصر من عـام ١٤٨ إلى ٢٢٠ هـ ، حيث تبدأ إمـامة الكـاظم (ع) من العام المذكـور إلى ١٨٣ هـ ، وتبدأ إمـامة الـرضا (ع) من هـذا التاريـخ إلى ٢٠٣ هـ ، وتبدأ إمامة الجواد (ع) من هذا التاريخ إلى ٢٢٠ هـ .

لقد طبعت هذا العصر : سمـة التطوّر الفني الملحـوظ ، حيث إنّ العصر السابق مهّد لهذا التغير (من خلال الترجمة والتلاقح) فتنامى ذلك وتطوّر إلى مرحلة النضج دون أن يستقرّ في ملامح ثابتة ، بل إنّ الاستقرار لملامح الفن : شهدها العصر الذي يليه .

أمّـا هذا العصر الـذي نؤرّخ له : فيجسّـد مرحلة الشبـاب ـ إذا صـحّ التعبـير ، مقـابل طفـولة العصر الســابق ، وكهولـة العصر الـذي يليـه . . . كـل ذلـك من حيث التغـيرات الفنية . . . أمّـا من حيث (التغيرات الاجتـماعية : فـإنّ التطور أخـذ شكـلاً عكسياً ـ ما عدا التطور التقني حيث إنّ صنـاعة الـورق ـ على سبيـل المثال ـ سـاهمت في نشر الثقافة ، وحيث إنّ بعض العلوم التجريبية ساهمت في تطوير الإفادة البشرية منها : لكن ـ خـلال ذلك ـ كـان مثل هـذا التغير مقـروناً بـالانحراف الاجتـماعي حيث وصل الـترف إلى ذروته في مجـال العمران المـادي مما استتـلى نشر الانحـراف في تجـارب الجنس والخمـر واللهـو بعـامـة : حتى تحوّلت المجتمعـات إلى مسخ لا يُعنىٰ إلاّ بـالحـاجـات البهيميـة ، . . . مضافـاً إلى الانحراف السيـاسي الذي تَمحْـوَر في يـد طبقـة لا تُعنى إلاّ بالسيطرة والتحكّم : بمـا يستتليه ـ من جـانب ـ من قتل وإرهـاب لتثبيت السلطة ، وبما يستتليه ـ من جانب آخر ـ من إغداق الأموال الطائلة على الشعراء والكتـاب المتزلّفـين ،

فضلاً عن أنّ السلاطين أنفسهم كانوا نموذجاً لممارسة الفساد جنسيّاً ولهويّاً وترفاً : مما يعكس تأثيره على ميدان الأدب كما سنرى . لكن مقابل ذلك ينبغي ألّا نتغافل عن حركة الأدب السوي أيضاً ، . . . فإذا كان الانحراف ـ في مجتمع يفترض أنّه إسلامي في هويته ـ قد بلغ ذروته ، حينئذٍ لا بد أن يستتبع ردود فعل من الأشخاص الأسوياء الذين تتحرّك القيم في أعماقهم مما يترتّب على ذلك بروز الأدب السوي الذي ينكر مظاهر الانحراف ، فيهجو السلطة ، والانحرافات بعامة ، ويشيد بمبادئه : إسلامياً أو إنسانياً . . . كما ينبغي ألّا نتغافل أيضاً عن أنّ (الهوية الإسلامية) ما دامت هي المظهر الذي يفرض فاعليته في النفوس : حينئذٍ فإنّ النشاط الثقافي المرتبط بهذه الهوية لا بد أن يسير متوازياً مع حركة الحياة الاجتماعية ، أي : أنّ النشاط الثقافي المتصل بعلوم الشريعة الإسلامية : من فقه وتفسير وفلسفة وأخلاق ، ثم ما يرتبط بها من معارف خارجية : يأخذ بالتصاعد أيضاً ، مُشكِّلا بذلك : حركة (توازن) بين مختلف الأجنحة الاجتماعية . . . لذلك نجد أنّ (التغيرات الاجتماعية) تأخذ طوابعها : إيجابياً وسلبياً (من حيث انعكاساتها ثقافياً) ، مما يتحتّم على مؤرّخ الأدب : أن يعرض لها تفصيلاً أو إجمالاً . . .

لكن : قبل ذلك ، ينبغي علينا أن نعرض للأدب الشرعي أولاً ، بصفة : النموذج المطلق لما هو إيجابي وسوي وكامل من السلوك ، مقابل النماذج المتأرجحة بين الاستواء والانحراف ، أو المنحرفة أساساً ، . . . ونبدأ بالحديث أولاً عن :

« أدب الإمام الكاظـــم (ع) »

تبدأ إمامة الكاظم (ع) ـ كما أشرنا ـ من عام ١٤٨ ـ ١٨٣ هـ ، وهي فترة طويلة الأمد دون أدنى شك ، . إلاّ أنّ الملاحَظ أنّ الإمام (ع) قد تحرّك فكرياً في ظل ظروف اجتماعية خاصة : أبرزها هو سيطرة سلاطين بني العباس على الحكم وتشبّثهم به بعد تسلّمهم لذلك : خلال عقدين أو أكثر من الزمن مما يستتبع أن تتضخّم وسائل إرهابهم ـ في غمرة الاستقرار السياسي المؤقّت ـ حيال الأئمة الشرعيين . . . لذلك : تعرّض الإمام (ع) للسجن في البصرة وبغداد ـ بعد أن استدعي من المدينة ـ وقطع شطراً كبيراً من عمره الكريم في السجن الانفرادي ، حتى استشهد من خلال عملية دسّ السّم في طعامه . . . والمهم هو : أنّ طبيعة هذا المناخ الذي كان يحياه ، تقلّل ـ دون أدنى شك ـ من إمكانات التحرّك الفكري ، . . . لكن (بالرغم من ذلك) نجد أنّ النصوص المأثورة عنه (ع) تحتلّ مساحة كبيرة من المبادىء التي رسمها أئمة أهل البيت عليهم السلام سواء أكان ذلك في صعيد الفقه أو العقائد أو الأخلاق أو مختلف القضايا الفكرية والاجتماعية التي طرحها (ع) من خلال التوصيات ، أو كان ذلك من خلال اللقاءات المختلفة التي أُتيح له أن يتوفّر عليها ، حيث أنّ الرشيد مثلاً أو سواه من سلاطين الدنيا يفيدون منه (ع) في مسائل متنوعة ، مثلما كان رؤساء المذاهب مثل ابن حنبل وسواه : يفيدون منه أيضاً على نحو ما لحظناه لدى المعصومين جميعاً ، . . .

والمهم هو : أن نعرض لنماذج من النتاج الذي صدر عنه (ع) ، ونبدأ ذلك بالحديث عن :

فن الكلمة أو التوصية

تـأخذ (التـوصية) ـ كـما لحظنـا ـ أكـثر من شكـل أدبي ، حيث يمكن أن تشكّـل (حديثاً) لا يتجاوز الفقرة أو الفقرتين ، وقد تشكل رسالة تُكتَب إلى أحد الأشخاص ، وقد تشكّل خطاباً يُوجّه إلى طرف . . . الخ . . .

وهناك نوع من (التوصية) المرتبطة بـ (المقابلة) أيضاً ، حيث يتجـه الإمام (ع) إلى أحد الأشخاص ، ويوجِّه إليه خطابـاً أو كلمة عـلى نحو مـا لحظنـا ذلك عنـد الإمام الصادق (ع) في كلمته التي وجّهها إلى ابن النعمان وسواه . . . وتتميّز مثل هذه الكلمة أو التوصية : إمّا بوحدة الموضوع بحيث تصبّ في قضية خاصة ، أو بتنـوّع الموضـوعات ، إلّا أنّ كل قسم منها ـ يتميّـز بوحـدة موضـوعاتـه الجزئيـة ، وتلتقي الموضـوعات جميعـاً بأجزائها عند مصبّ فكريّ متجانس . . .

ويعنينا من ذلك ، أن نقدّم نموذجاً من أدب الإمام الكاظم (ع) في ميدان الكلمـة أو التـوصية ، . . . متمثِّـلاً في خطابـه المعروف الـذي وجهه إلى هشـام بن الحكم . . . وهذا الخطاب يخضع لوحدة الموضوع وهو (التركيبة النفسية والعقلية) لـلإنسان ، أو : سـمات الشخصيـة الإسـلاميـة ، . . . فمن الحقـائق المعـروفـة (في ميـدان علم نفس الشخصية) أنّ هناك تصنيفات متنوعـة (قد تـوفّر المعـاصرون عليها) بـالنسبة لسـمات الشخصية : عقلياً ونفسياً واجتماعياً ، وهي بحوث لها أهميتها في ميدان السلوك البشري بعامة ، . . . بيد أنّ الإمام الكاظم قدّم في هذه الكلمة أو الخطاب تصنيفاً ضخماً شاملاً لكل سمات الشخصية : عبادياً ، عقلياً ، نفسياً ، اجتماعياً ، يُعدّ في مقدمة التصنيفات الإسلامية التي توفّر عليها المعصومـون (ع) ، . . . وأهمية مثـل هذا التصنيف تتمثّـل في كـونه لا يقتصر ـ كـما هو شـأن التصنيف الأرضي ـ على رسم السـمات النفسية المـرتبـطة بالحياة الدنيا ، بل يتجاوز ذلـك إلى رسم السمات الشـاملة للشخصية (وفي مقـدمتها : السمات العبادية) حيث لا يفصل الإسلام بين ما هو (عبادي مثل : الإيمان ، الطاعة ، الخ) وبين ما هو نفسي (مثل : الكآبة ، وما يضادها) أو مـا هو عقـلي (مثل : الحفظ أو النسيان) ، بل يجمعها في (وحدة سلوكية) كما سنرى . . . والمهم أنّ هذا التصنيف للسمات يظل إلى العلم أقرب منه إلى الفن ، إلّا أنّ الإمام (ع) لم يعرض لهـذا التصنيف

إلاّ في سياق (فني) هو الكلمة أو التوصية التي تضـمنت أُسلوباً أدبياً مماثِـلاً لما لحـظناه عنـد الإمام الصـادق (ع) في وصيته لابن النعـمان ، حيث أخضع الإمـام الكـاظم هـذه الكلمة إلى (وحدة الموضوع) من جانب ، ثم توشيحها بلغة الفن من جانب آخر . . .

ولنقرأ نموذجاً منها :

يا هشام : إن كان يغنيك ما يكفيك ، فـأدنى ما في الـدنيا يكفيـك ، وإن كان لا يغنيك ما يكفيك ، فليس شيء من الدنيا يغنيك . . .

يـا هشـام : لا تمنحـوا الجهّـال الحكمـة فتـظلمـوهـا ، ولا تمنعـوهـا أهلهـا فتظلموهم . . .

يا هشام : إنّ كل الناس يبصر النجـوم ولكن لا يهتدي بهـا إلاّ من عرف مجـاريها ومنازلها ، وكذلك أنتم تدرسون الحكمة ولكن لا يهتدي بها منكم إلاّ مَن عمل بها . . .

يـا هشام : إنّ المسيـح قال للحـواريين « يـا عَبيـد السـوء يهـولكم طـول النخلة وتذكرون شوكها ومؤونة مراقيها ، وتنسون طيب ثمرها . . . .

يا هشام : إنّ مَثل الدنيا مَثل الحية : مسُّها لين وفي جوفها السمّ القاتل . . .

يا هشام : مثل ماء البحر ، كلما شربَ منه العطشان ازداد عطشاً حتى يقتله . . .

يا هشام : إنّ ضوء الجسد في عينه ، فإن كان البصر مضيئاً استضاء الجسد كلّه ، وإنّ ضوء الروح : العقل ، فإذا كان العبد عاقلاً كان عالماً بربّه . . .

يا هشام : إنّ الزرع ينبت في السهل ولا ينبت في الصفا ، فكذلك الحكمة تعمـر في قلب المتواضع . . . ألم تعلم أنّ من شمـخ إلى السقف برأسـه : شجّه ، ومَن خفض رأسه استظل تحته وأكنه .

يا هشام : إيّاك ومخالطة الناس والأنس بهم إلاّ أن تجد منهم عاقلاً ومأمـوناً فـأنسْ به واهرب من سائرهم كهربك من السباع . . .

يا هشام : لو رأيت مسير الأجل لألهاك عن الأمل . . .

يـا هشام : إيّـاك والطمـع . . . أمت الطمع من المخلوقين فـإنّ الطمـع مفتـاح

الذلّ . . . الخ . . . .)[١] .

الملاحَظ في هذه التوصية : احتشادها بعناصر الفن : إيقاعياً وصورياً ولفظياً وبنائياً . . .

أمّا (إيقاعياً) فإنّ (العبارة المقفاة) و (التوازن) بين العبارات ، و (التجانس) بينها : أمر يمكن ملاحظته بوضوح في كثير من العبارات المتقدمة .

وأمّا (صورياً) فإنّ النص يحتشد بعناصر (التشبيه) و (الاستعارة) و (التمثيل) و (الرمز) و (الاستدلال) و (التضمين) . . .

أنظر إلى (التشبيهات) من نحو :

(اهرب من سائرهم كهربك من السباع) (مثل الدنيا : مثل الحية) (مثل الدنيا مثل ماء البحر) (كل الناس يبصر النجوم . . . وكذلك أنتم تدرسون الحكمة) (فكذلك الحكمة : تعمر في قلب المتواضع) . . .

وانظر إلى (الاستعارات) التالية :

(أمت الطمع) (لا تمنحوا الجهّال الحكمة فيظلموها) (استضاء الجسد كله) (الحكمة تعمر في قلب المتواضع) . . .

وانظر إلى (التمثيلات) التالية :

(وضوء الروح : العقل) (الطمع : مفتاح الذل) . . . الخ وانظر إلى (الصور الاستدلالية) الآتية :

(الزرع ينبت في السهل) (من شمخَ برأسه إلى السقف برأسه : شجّه) الخ . .

وانظر أيضاً إلى (الصور) التي اقتبسها (ع) من نصوص أُخرى مثل قوله (ع) :

(يا هشام : إنّ لقمان قال لابنه : . . . . يا بني : إنّ الدنيا بحر عميق قد غرق

(١) تحف العقول : ص ٤١٤ ـ ٤٢٥ .

فيه عالم كثير فلتكن سفينتك فيها تقوى الله . . .) .

ومثل قوله (ع) :

(يا هشام : تمثّلت الدنيا للمسيح في صورة امرأة زرقاء ، فقال لها : كم تزوّجت ؟ فقالت : كثيراً ، قال : فكل طلقك ؟ قالت : لا بل كلا قتلت . . .) .

إنّ أمثلة هذه (الصور المقتبسة) و (الصور الإبداعية) تظل : سمة ملحوظة في هذا النص الذي اقتطعنا جزءً منه : للتدليل على (فن الخطاب أو التوصية أو الكلمة المرتجلة) . . . .

وأهمية هذه الصور تجيء من حيث كونها قد صيغت في سياق الحديث عن (العقل) وتوظيفه (عبادياً) ، وحينئذٍ فإنّ فاعلية (الإدراك أو العقل) من حيث شموله وعمقه وامتداداته التي يطالب النص بالتغلغل فيها وارتياد آفاقه المختلفة ، تتطلب (عنصراً صورياً) يتناسب مع سعة وشمول وعمق وامتداد (العقل) . . . فحينما يشبّه مثلاً : متاع الحياة الدنيا بأنّه مثل ماء البحر (وهو مالح) ، إنّما يتغلغل إلى باطن الحقائق التي تتطلب جهداً عقلياً أو ذكاء يستطيع أن يمارس عمليات تجريد ، واقتناص العلاقات بين الأشياء ، حتى يدرك بأنّ الدنيا لا تحقق إشباعاً مهما كان حجم الحاجة التي يستهدف إشباعها ، . . . ولذلك تطلب مثل هذا المفهوم : تشبيهاً دقيقاً هو : تشبيه الحاجات الدنيوية بماء البحر المالح حيث يزداد الإنسان عطشاً : كلما شرب منه ، بصفة أنّ الماء المالح يتسبب في توليد العطش بدلاً من إطفاء العطش . . .

وهكذا سائر الصور التي تميزت بكونها (صوراً كلية تتركب من صور جزئية) وليست صوراً جزئية ، لأنّ الصور الجزئية (كالتشبيه المفرد الذي يتألف من ظاهرتين) لا تحقق الهدف الفكري إلاّ جزئياً ، بعكس (الصور الكلية) كالنموذج المتقدم عن (ماء البحر) ، أو كالصورة التي تقول بأنّ الزرع ينبت في السهل ، ولا ينبت في الصفا ، وأنّ الحكمة تعمر في قلب المتواضع ، وأنّ من يشمخ برأسه إلى السقف : شجّه ، وأن من خفض رأسه استظلّ تحته . . . فهذه (الصورة الكلية) المركبة من (الزرع وعلاقته بالسهل والصفا) ومن شموخ الرأس وخفضه وعلاقتهما بالاستظلال أو الجرح) ثم علاقة أولئك جميعاً ، بالحكمة ، وبالتواضع الخ تفسّر لنا : المسوّغ الفني

لصياغتها بهذا النحو من التركيب الصوري . . . ومن ثَم تفسّر لنا : سبب اللجوء إلى العنصر (الفني) لتقديم هذه الحقائق المرتبطة بفاعلية (العقل) . . . لذلك ما أن انتهى (ع) من تقرير هذه الحقائق ، حتى اتّجه إلى التعبير العلمي الصرف في رسمه لسمات الشخصية الإسلامية ، حيث صنّفها إلى أكثر من سبعين سمة ، من نحو :

الإيمان	ويقابله	الكفر
الرجاء	ويقابله	القنوط
الحفظ	ويقابله	النسيان
الفهم	ويقابله	الغباوة
الطاعة	ويقابله	المعصية
السهولة	ويقابله	الصعوبة الخ . . .

بيد أنّ الملاحظ أنّ الإمام (ع) قد صنّف هذه السمات وَفْق عنوان (فني) هو (جنود العقل والجهل) ، أي : جعل (العقل) ـ وهو ما يتضمن السمات الإيجابية أو الصحية جنوداً ، وجعل ـ (الجهل) ـ وهو ما يتضمن السمات السلبية أو الشاذة ـ جنوداً تقابلها . . . فالعنوان نفسه هو : (استعارة فنية) كما هو واضح . . . كما أنّه (ع) أوضح ، بأنّ السمات الإيجابية تلتقي عند مصطلح هو (الخير) مقابل السمات السلبية التي اصطلح عليها بـ (الشرّ) ، وأنّ الأول منهما (أي : الخير) يُعدّ (وزيراً للعقل) والآخر (وهو : الشر) يُعدّ (وزيراً للجهل) . . . وهذا أيضاً تعبير (استعاري) كما هو واضح . . . والسرّ في صياغة مثل هذه العناوين العلمية (بلغة الفن) ـ أي : الاستعارة ـ تتمثّل في كون هذه (السمات) ذات علاقة بطبيعة فاعلية (العقل) التي قلنا بأنّها تتطلب التغلغل إلى باطن الحقائق ، وهو أمر يستتبع صياغة (صورية ـ من تشبيه أو استعارة ونحوهما) لتوضيح الحقائق المشار إليها . . . . فبما أنّ (العقل) ـ وهو ممارسة السلوك الذكي الذي يفضي إلى تحقيق توازن الإنسان وإشباع حاجاته المختلفة يفتقر إلى مفردات عملية من السلوك ، حينئذٍ فإنّ (استعارة) (الجنود) تظل مناسبة لهذه المفردات ، لأنّ (الجنود) يستعان بهم لتحقيق النصر ، . . . وهكذا عندما يستعين الإنسان بجنود خاصة : حينئذٍ يحقق حاجاته بالنحو المطلوب . . . والعكس هو

الصحيح أيضاً : حيث إنّ استعانة الشخصية بجنود من « الشرّ » لا بد أن تُفضي به إلى الهزيمة . . .

كذلك بالنسبة للاستعارة الأخرى وهي أنّ (الخير) وزير للعقل ، والشر وزير للجهل ، بصفة أنّ مهمة (الوزير) هي : تهيئة الإمكانات التي يتحرك (الجنود) من خلالها ، حيث إنّ (الممارسة العقلية) تتوكّأ على (فعل الخير) ، وهذا (الفعل) بمثابة (وزير) يتولّى تحقيق وتطبيق وتجسيد (أوامر العقل) . . .

إذن : أمكننا ملاحظة السرّ الفني الكامن وراء صياغة هذه الحقائق العلمية المتصلة بسمات الشخصية الإسلامية ، وَفْق (لغة الفن) : سواء أكان ذلك في صعيد التعريف بمجالات التحرّك العقلي عند الإنسان (كما لوحظ في القسم الأول من هذا النص الذي خاطب هِشاماً) ، أو كان في صعيد التصنيف العلمي لسمات الشخصية ، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه .

* * *

الحديث الفني

النموذج المتقدم ، يجسّد كلمة أو خطاباً أو توصية : توكّأت ـ كما لحظنا ـ على عناصر صورية وإيقاعية . . .

وإذا تابعنا سائر النماذج التي توفّر الإمام الكاظم (ع) عليها ، لحظنا (العنصر الفني) المشار إليه : يتخلل هذه النماذج ، ومنها : الأحاديث الفنية التي سبق أن كرّرنا بأنّ المعصومين (ع) يتوفّرون عليها أكثر من أي شكل تعبيري آخر ، وذلك بسبب من قصرها من جانب ، وكونها خلاصة المبادىء التي يستهدفون توصيلها إلى الناس من جانب آخر . . .

ويمكننا على سبيل المثال ـ ملاحظة الأحاديث الآتية :

ـ تَعجُّب الجاهل من العاقل : أكثر من تعجُّب العاقل من الجاهل[٢] .

(٢) نفس المصدر : ص ٤٣٧ .

ـ فضل الفقيه العابد كفضل الشمس على الكواكب[٣] .

ـ المؤمن مثل كفتي الميزان : كلما زيد في إيمانه زيد في بلائه[٤] .

ـ إذا أراد الله بالذرة شرّاً : أنبت لها جناحين فطارت فأكلها الطير[٥] .

ـ زكاة الجسد : صيام النوافل[٦] .

ـ تفقّهوا ، فإنّ الفقه : مفتاح البصيرة[٧] .

ـ كفّارة عمل السلطان : الإحسان إلى الإخوان[٨] .

هذه الأحاديث وسواها ، تتضمن ـ كما هو واضح ـ عناصر إيقاعية وصورية متنوعة ، . . . إنّها جميعاً ـ تعتمد ما هو مألوف في خبرات الناس فلا تضبُّب في الصور ، ولا التواء في الألفاظ ، ولا زخرف في العبارات ، بل يظل الوضوح والألفة والعمق هو الطابع لها ، ففي تشبيهه مثلاً : فضل العالم العابد على من لم يكن فقيهاً ، بفضل الشمس على سائر الكواكب : يظل متوكئاً على ظاهرة واضحة كل الوضوح يخبُرها أقل الناس تجربة في الحياة ، فكل البشر يلاحظون تفوّق ضياء الشمس على الكواكب الصغيرة ، . . ولذلك عندما يوضّح بأنّ فضل (الفقيه العابد) كالشمس ، بالنسبة لتفوّقه على العابد غير الفقيه : إنّما ينقل القارىء إلى تجربة واضحة في ذهنه كل الوضوح ، ولكنها عميقة كل العمق ، فالعابد غير المتفقّه يحمل فضلاً دون أدنى شك لأنّه في ممارسة (طاعة) ، إلاّ أنّ حجم هذا الفضل يظل (صغيراً) محدوداً ، مثل ضوء الكواكب الصغيرة التي لا ترى عند سطوع الشمس عليها ، كذلك : فضل العابد الفقيه ، حيث إنّ عمله يتضخّم لدرجة يضيع من خلالها فضل العابد غير الفقيه بالقياس إلى العابد الفقيه ، . . . وحينئذٍ تكشف مثل هذه المقارنة التي تبدو بسيطة كل

(٣) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٥٣٧ .
(٤) تحف العقول : ص ٤٣٢ .
(٥) نفس المصدر : ص ٤٢٦ .
(٦) نفسه : ص ٤٢٥ .
(٧) نفسه : ص ٤٣٤ .
(٨) المجالس السنية : ص ٥٣٧ .

البساطة : عن مدى عمق الصورة وامتداداتها التي توضّح الفروق الدقيقة بين عابد فقيه وآخر غير فقيه ، بالنحو الذي أوضحناه ، . . .

وهكذا سائر الصور من نحو (المؤمن مثل كفّتي ميزان) ، فهذه الظاهرة يخبُرها البشر جميعاً حتى من لا يملك أدنى حظ من المعرفة ، . . . ولكنها تتميز بعمق الصورة وبدلالاتها المكثّفة ، . . . فالشدائد التي يواجهها الإنسان من الصعب أن يتقبّلها : نظراً لكون الإنسان ـ أساساً ـ يبحث عن تحقيق الراحة الشخصية ، . . . فإذا قورن بكفّة الميزان التي ترجح إحداها : حينئذٍ فإنّ الشدائد ستخفّ وطأتها لدى الشخصية عندما يتحسّس بأن ثقل الربح يتحول إلى صالحه : مثل كفة الميزان التي تثقل لصالحه ، بحيث يطمئن إلى أنّه (من خلال الشدائد) سوف يربح تجارياً (أي : يتحقّق إشباعه) وهذا هو منتهى ما يطمح إليه الإنسان ، ما دام أساساً ـ يبحث عن تحقيق الراحة الشخصية كما قلنا . . .

إذن : تظل هذه الصياغات الصورية ـ على بساطتها ـ محتشدة بدلالات ضخمة ، تفصح عن حقيقة طالما ـ كررنا الحديث عنها ـ ألا وهي : إنّ المعصومين عليهم السلام ، لا يعنون بالفن إلّا من حيث كونه (وسيلة) لهدف فكري ، بحيث إنّ السياقات هي التي تفرض ما إذا كان الأجدر أن يتم التعبير بلغة (العلم) أو التعبير بلغة (الفن) ، وإنّ التعبير الفني : يظل بدوره خاضعاً لمتطلبات السياق من حيث بساطة الصورة أو تكثيفها : فيما لحظنا كيف أنّه (ع) في حديثه مع هشام لقد اتّجه إلى عنصر (الصورة المكثفة المتفرعة) بينا اتّجه في أحاديثه هنا إلى (الصورة المفردة البسيطة) ، ولكنه (ع) في الحالتين يتّجه إلى توضيح أدقّ وأعمق وأشمل المفهومات التي يستهدف توصيلها إلى القارىء ، بالنحو الذي لحظناه .

« أدب الإمام الرضا (ع) »

يُعَدّ الإمام الرضا (ع) واحداً من المعصومين الذين أُتيح لهم أن يتحرك فكرياً ، وأن يعقد المجالس العلمية والمناظرات والمقابلات ، وأن يتتلمذ على يده كبار العلماء ، وأن يُشيد بفضله كبار السياسيين : من سلاطين ووزراء ، ورؤساء المذاهب والكتاب وكل من يُعنىٰ بالشؤون الثقافية : بحيث أقرّوا بتفرده علمياً من خلال مقابلاتهم أو أسئلتهم أو تلمذتهم ، . . . كما أنّ لهيمنته الاجتماعية : اضطرّ المأمون أن يجبره على ولاية العهد : لأهداف سياسية متنوعة . . . منها : ما ذكره أبو الصلت الهروي من أنّ المأمون أراد أن يقلّل من قيمته اجتماعياً فيخيّل إلى الناس بأنّه (ع) يميل إلى الدنيا ، . . . كما أنّه جلب إليه مختلف العلماء لإسقاطه علمياً إلاّ أنّه (ع) كان يتغلب على ممثّلي الاتجاهات من يهود ونصارى ومجوس وصابئة وبراهمة ودهريين وملحدين وفِرَق متخالفة إسلامياً ، حتى أنّهم طالما كانوا يصرّحون بأنّ الرئاسة ينبغي أن تكون له وليست للمأمون وسواه ، مما جعل المأمون يحتقب ذلك في قلبه ، حتى دسّ إليه السّم في نهاية الأمر . . . . [٩] .

المهم ـ من الزاوية العلمية والأدبية أُتيح للإمام الرضا (ع) ـ كما قلنا ـ أن يتوفّر على نتاج ضخم : من خلال الأحاديث والمقالات والخواطر والمكاتبات فضلاً عن (المناظرات) التي كان المأمون بخاصة يمهّد لها ، أو مطلق المناظرات والمقابلات التي تستهدف الإفادة منه (ع) حيث لا تجمعه رحلة أو جلسة أو أيّة مناسبة أخرى إلاّ ويطلب

---

(٩) نفس المصدر : ص ٦٠٣ .

منه أن يتكلم ويَعظ ويوضّح ما غمض من المسائل الثقافية المختلفة . . . مضافاً إلى الميدان الرئيس الذي يتحرك فيه : وهو الفقه والتفسير والعقائد والأخلاق ، حتى أنّ كتباً (نُسِبت) إليه من نحو (الفقه الرضوي) فيما نعتقد بأنّ أحد المؤلّفين آنذاك : رتّبَ خلاصة الأحاديث الفقهية في مختلف أبوابها ونسبها إلى الإمام (ع) بصفتها : أحاديث مروية عنه (بالنص أو بالمعنى) بحيث خُيِّل للبعض بأنّ الكتاب من تأليفه ، بينا يغلب الظن بأنّ الكتاب بمثابة (تقرير) كتبه أحد الفقهاء آنذاك . . . وأيّاً كان ، فالمهم هو : أنّ المناخ الذي توفّر الإمام الرضا (ع) عليه : علمياً ، يُعَدّ غنياً وحافلاً بشتّى النصوص المرتبطة بالعلوم الإنسانية والعلوم البحتة والعلوم التطبيقيّة أيضاً ، ومنها :

(علم الطب) حيث توفّر على صياغة رسائل في الطب وغيره ، ممّا استدعى أكثر من باحث أن يؤلّف عن نظراته في ميدان الطب الجسمي . . .

ويعنينا من ذلك كلّه ، أن نقف عند (النصوص الفنية) المأثورة عنه (ع) ، وهي نصوص تتوزّع (كما لحظنا عند سائر المعصومين) في أحاديث ومقالات وخواطر وسواها مما سنعرض لها . . .

ونبدأ بالحديث عن :

الخطاب الفني

الخطاب الفني : هو كلمة أو خطبة أو خاطرة أو كلام مزيج من هذه الألوان الفنية : تستدعيها مناسبة خاصة ، . . . ومنها : ما نقله بعض الرواة من أنّ جمعاً من الناس تناولوا في المسجد الجامع أمر « الإمامة » فطلبوا من الإمام (ع) أن يتقدّم بتحديد هذه الظاهرة ، . . . وحينئذٍ تحدّث بلغة علمية عن مفهوم « الإمامة » ، . . . ثم أردَفها بخطاب فني يمكن أن ننسبه إلى « الخاطرة الفنية » حيث جاء فيها :

(الإمام كالشمس الطالعة المجللة بنورها للعالم ، وهو بالأفق حيث لا تناله الأبصار ولا الأيدي .

الإمام البدر المنير والسراج الزاهر والنور الطالع والنجم الهادي في غيابات الدُجىٰ والدليل على الهُدىٰ والمنجى من الردىٰ .

الإمام النار على البقاع الحار لمن اصطلى والدليل في المهالك ، مَن فارقه فهالك .

الإمام السحاب الماطر والغيث الهاطل والسماء الظليلة والأرض البسيطة والعين الغزيرة والغدير والروضة .

الإمام الأمين الرفيق والوالد الشفيق والأخ الشقيق وكالأُم البرّة بالولد الصغير ومفزع العباد .

الإمام أمين الله في خلقه وحجّته على عباده وخليفته في بلاده ، والداعي إلى الله والذابّ عن حريم الله .

الإمام مُطهَّر من الذنوب مُبرّء من العيوب ، مخصوص بالعلم ، موسوم بالحلم ، نظام الدين وعز المسلمين وغيظ المنافقين وبَوار الكافرين)(١٠) .

واضح من هذا النص ، أنّ الإمام (ع) إتّجه إلى تعريف « الإمامة » وَفْق لغة « الخاطرة الفنية » التي تعتمد العبارات القصيرة ، الخاطفة ، الموحية ، المشحونة بالإيحاءات ، وبالصور الفنية ، وباللغة الإيقاعية ، وبالصياغة التعبيرية التي تعتمد : التقابل ، والتماثل ، والتتابع ، والتكرار ، و . . . الخ . . . فلو دققنا النظر فيها : للحظنا أولاً أنّ « العنصر الصوري » يَطغى في هذه الخاطرة بنحو ملحوظ . . . . بخاصة عنصر « التمثيل » حيث تمحّضت الخاطرة لهذا العنصر بشكل مُلفت للنظر . . . فالإمام هو « البدر المنير » « السراج الزاهر » « النور الطالع » « النجم الهادي » « النار على البقاع » « الحار لمن اصطلى » « الدليل في المهالك » « السحاب الماطر » « الغيث الهاطل » « السماء الظليلة » « الأرض البسيطة » « العين الغزيرة » « الغدير » « الروضة » « الوالد الشفيق » الخ . . . .

لا شك ، أنّ القلة من النصوص هي التي تتمحّض لشكل صوري واحد هو التمثيل أو التشبيه أو الاستعارة أو الرمز ، فالنصوص غالباً تتوزّع بين أشكال صورية مختلفة ، كما تقتصر على صورة أو أكثر ، أمّا أن تتتابع الصور بالعشرات ، ثم تأخذ شكلاً واحداً هو « التمثيل » فأمر نادر ، . . . بيد أنّ الإمام (ع) وهو يصوغ هذا العنصر

(١٠) تحف العقول : ص ٤٦٠ ـ ٤٦٥ .

الصوري بشكله المتقدم : لا يصوغه ـ كما يفعل الفنان العادي ـ بل إنّ السياق هو الذي يستدعي مثل هـذا الاسترسـال في الصورة المتماثلة شكلياً ، فهـو (ع) في صدد تعـريف بالإمامة التي اختلف الناس حيال تحديدها ، بخاصة أنّ اختلاط المفهومات بالنسبـة لهذه الظاهرة بالذات : يستدعي مثل هذا العنصر الصوري ، حيث إنّ السلاطين واتباعهم من جانب ، وتنوع الاتجاهات الفكرية الوافدة من الخارج أو المبتدعة من الداخـل : من جـانب آخر : تجعـل الإمامـة ممتزجـة بأفكـار انحرافيـة تبتعد عن مفهـومهـا الإسـلامي الأصيل ، . . . ولذلك تقدّم الإمـام أولاً بشرحها (علميـاً) حتى يزيـل ما عُلّق بهـا من مفهومات الانحراف ، . . . ثم تقدّم (وهذا هو المسوّغ الفني لأن تصبح خطبته أو كلمته ذات شكل فني خاص يجمع بين لغة العلم ولغة الفن في مقطعين يتكفّل أحدهما بتوضيح الإمامة : علمياً ، ويتكفّل المقطع الآخر بتوضيحها فنيـاً : حيث إنّ المقطع الفني الـذي استشهدنا به قد اعتمد عنصراً (وجدانياً) مقابـل العنصر (الفكري) الـذي تكفّل بـه المقطع الأول ، . . . وما دامت الإمـامة تـرتبط بوجـدان الناس من حيث كـونها : النور الذي يستضيئون بـه في مختلف مجالات حيـاتهم : حينئذٍ تـطلّب الموقف استثـمار الجانب الوجداني عند الناس ليحدّثهم بهذه اللغة الفنية التي لحظناها ، وهي لغة تعتمـد (عنصر الصورة) بخاصـة عنصر « التمثيل » لأنّ « التمثيـل » يتميز عن غـيره من صور التشبيـه والاستعارة والرمز وغيرها بكونـه « تجسيماً » أو « تجسيـداً » للشيء ، بعكس « التشبيه » الذي يقارن بين شيئين : أحدهما غير الآخر وبعكس « الاستعـارة » التي تخلع على الشي سمة شيء آخر ، بينما « يجسّد » « التمثيـل » شيئاً ويجعله « ذات » الشيء الآخـر أو عين الشيء الآخـر ، أي : (يوحّـد) بين الشيئـين ويجعلهـما شيئـاً واحـداً ، . . . وهـذا مـا يتناسب ومفهوم « الإمامة » التي تحيا في « وجدان الناس » ، . . . فعندما يقول (ع) بـأنّ الإمـام هو : البـدر ، أو السراج ، أو الدليـل ، أو السحاب ، أو السماء ، أو الغـديـر الـخ ، إنّما « يجسّمـه » و «يجسّده» في شيء تتـلاشى من خلالـه : الفـروق بـين الشمس والإمام ، والسحاب والإمام ، والغدير والإمام ، الخ . . .

إذن : أدركنـا السرّ الفني الذي يكمُن وراء انتخـابه (ع) لصـور « التمثيل » دون غيرها من الصور التشبيهية والاستعـارية والـرمزيـة والاستدلاليـة والفرضيـة والتضمينية الخ ، . . . كما ينبغي أن ندرك السرّ الفني الذي يكمُن وراء جعـل الصور تتـابع بحيث

نواجه صور : البدر ، والسراج ، والنور ، والنجم ، والنار ، والدليل ، والسحاب ، والسماء ، والغيث والأرض ، والعين ، والغدير ، والروضة ، والابن ، والوالد ، والأخ الخ . . . كل هذه الصور تتتابع بشكل مُلفِت للنظر ممّا ينبغي أن نفسّرها في ضوء متطلبات الإمامة ذاتها ، . . . فالإمام بصفته : الظاهرة الوحيدة التي تتوقف عليها كل أنماط السلوك البشري وتحدده دنيوياً وأُخروياً ، حينئذٍ لا بدّ أن يجسّد كل ظواهر الحياة من شمس ، ونور ، ونجم ، ونار ، وسحاب ، وغيث ، الخ . . .

ويلاحَظ أنّه (ع) لم يصغ هذه الصور استطراداً : لمجرد كونها تتجانس مع معطيات الإمامة ، بل إنّه (ع) أخضعها لعمارة فنية جميلة : جعل كل طبقة منها متجانسة في خطوطها بعضاً مع الآخر ، ومتخالفة مع الطبقة الأخرى . . . بل جعل العمارة ذات خطوط رئيسة أو طبقات متميزة مضافاً إلى طبقاتها المتوازية في البناء ، . . . فمثلاً نجده (ع) قد أفرد طبقة خاصة من هذه العمارة لتتمحّض في الحديث عن صلة « الإمامة » بما هو (نَسَبيّ) مثل قوله (ع) :

(الإمام : الأمين الرفيق ، والوالد الشفيق ، والأخ الشقيق ، وكالأم البرّة بالولد الصغير ، ومفزع العباد) . . . فهذا المقطع يمثل طبقة خاصة من عمارة النص ، مقابل الطبقات الأخرى التي تتحدث عن الإمامة وصلتها بمعطيات الطبيعة من شمس ونجم وسحاب الخ . . . حيث إنّ صلات الوالد ، والأخ ، والأم : صلات (نسبية) ، تقف مقابل صلات (غير النسبية) . . . والمسوّغ الفني لمثل هذه الصلات هو : أنّ الشخصية تفتقر إلى نمطين من الرعاية ، الأول : رعاية الأُسرة من أب أو أم أو أخ (حيث تتم النشأة الاجتماعية من خلال الرابطة المذكورة) ثم تجيء الرعاية الثانوية من خلال : الشرائح الاجتماعية الأُخرى ، بما فيها : البيئة الطبيعة من نجم ومطر ونحوهما كما هو واضح . . .

وإذا تركنا هذا التقسيم الفني لعمارة النص (الرعاية العائلية والرعاية الاجتماعية) واتّجهنا إلى (الرعاية الاجتماعية) لحظنا أنّها تتوزّع ـ فنياً ـ في طبقات مختلفة ، يتكفّل كل مقطع بواحد منها . . . ففي أحد المقاطع نواجه : البدر ، والسراج ، والنور ، والنجم : وهذه الظواهر تنتسب جميعاً إلى مصدر واحد هو : الإضاءة ، . . . فالبدر يضيء ، والسراج يضيء ، والنور يضيء ، والنجم يضيء ، . . .

وفي مقطع آخر نواجه : السحاب ، والغيث ، والسماء ، والعين ، والغدير ، والروضة ، والأرض . . . وهذه الظواهر تنتسب من جانب إلى أشكال متوافقة من حيث المصدر (مثل : السحاب ، الغيث ، العين ، الغدير) حيث إنّ ظاهرة (الماء) هي التي تشكل عنصراً مشتركاً بينها ، . . . لكنها ـ من جانب آخر ـ تنتسب إلى مصدر أكثر شمولاً ، أو لنقل أنّها تشترك في الحصيلة النهائية التي تترتب على الإفادة من (الماء) ألا وهو : الأثمار ، فالأرض ، والروضة ، والسماء : تشكل عناصر مساهمة في تشكّل « الأثمار » . . . وهكذا سائر المقاطع التي لا نطيل الحديث عنها . . .

المهم : أنّ هذا النص الفني يظل حافلاً بعناصر مثيرة مدهشة طريفة (من حيث تركيبه الصوري ، بالنحو الذي لحظناه) ، وأمّا من حيث عناصره (البنائية) فقد أمكننا أيضاً ملاحظة البنيان الهندسي لهذا النص من حيث خطوطه المختلفة : المتجانسة . . . وأما من حيث عناصره (الإيقاعية واللفظية) فإنّ توازن العبارات ، وتجانس أصواتها ، وتقفية فواصلها ، ـ من حيث الإيقاع ـ ، ثم تقابل العبارات وتماثلها وتكرارها وتتابعها الخ ـ من حيث القيم اللفظية ـ ، فأمر يمكن ملاحظته بوضوح ، فيما لا مجال للدخول في تفصيلاتها التي نحيلها إلى القارىء ليقف عندها بنفسه : حتى لا نطيل الحديث عنها . . . بيد أنّ ما ينبغي ملاحظته قبل ذلك هو : أن نوضّح (الشكل الأدبي) لهذا النص الذي اقتطعنا قسماً واحداً من أقسامه الثلاثة ألا وهو « الخاطرة الصورية » . . . وأمّا القسمان الآخران ، فأولهما : يظل حديثاً علمياً صرفاً من نحو قوله (ع) :

(إنّ الله جل وعزّ لم يقبض نبيه (ص) حتى أكمل له الدِّين ، وأنزل عليه القرآن فيه تبيان كل شيء . . .) . . وقال عن النبي (ص) (بيّن لأمّته معالم دِينه وأوضح لهم سُبلهم ، وتركهم على قصد الحق وأقام لهم علياً (ع) علَماً وإماماً . . .) ثم تحدّث عن إبراهيم وصلته بالإمامة ، وصلة ذريّته بذلك . . . وهذا كله ـ كما هو ملحوظ ـ يتم وَفْق لغة علمية . . . لكنه (ع) ما أن انتهى من التحديد العلمي للإمامة ، حتى اتّجه إلى تحديدها (وجدانياً) كما لحظنا ذلك مُفصّلاً ، . . .

وأمّا القسم الثالث من كلمته (ع) فقد جمع فيه بين الطابع العلمي والوجداني ، فقال (ع) :

(هيهات ، هيهات : ضلّت العقول ، وتاهت الحلوم . . . فكيف يوصف بكُلّيته أو ينعت بكيفيته أو يوجد من يقوم مقامه أو يغني غناه ، وأنّى وهو بحيث النجم عن أيدي المتناولين ووصف الواصفين ، أيظنون أنّه يوجد ذلك في آل الرسول (ص) كذبتم والله أنفسهم ، ومنتهم الأباطيل إذا ارتقوا مرتقى صعباً منزلاً دحضاً زلّت بهم إلى الحضيض أقدامهم . . . الخ) .

فالملاحظ في هذا القسم الآخر من الكلمة أنّه (ع) جمع بين اللغة الفكرية والوجدانية (الفن) فالعقول تضلّ ، والأقدام تزل ، والمرتقى صعب (لنلاحظ : الصور الاستعارية من جانب ، والخطاب الوجداني من جانب آخر) في هذه النماذج . . . . ولكنه (ع) أوضح من خلال اللغة (المنطقية) ما يلي (أيظنون أنّه يوجد ذلك في غير آل الرسول (ص) ؟) . . . .

والحق : أنّ الأهمية الفنية لمثل هذه الكلمة ، أنّها تشكّل (صياغة خاصة) ينفرد بها المعصومون عليهم السلام لا لأنّهم يعنون بالفن من حيث هو فن (كما هو فن) (كما هو شأن الفنان العادي) ولا لأنّهم يعنون بالعلم من حيث كونه هو التعبير المناسب لإبراز الحقائق ، بل إنّهم عليهم السلام يصوغون الحقائق وَفق متطلبات السياق الذي يفرض : أن يتقدّم الإمام أولاً بخطاب (علمي) يستشهد فيه بالآيات القرآنية الكريمة ، وبسيرة الرسول (ص) . . . . . ثم يتقدّم بخطاب (فني صرف) يشحنه بتلكم الصور (التمثيلية) الطريفة لأسباب أوضحناها سابقاً ، . . . ثم يتقدّم بخطاب يجمع فيه بين اللغة المباشرة واللغة المصورة حتى يحتفظ بالسياق التعبيري الذي فرضته المناسبة ، محققاً بذلك : شكلاً تعبيرياً خاصاً ، بالنحو الذي أوضحناه .

* * *

والآن : بعد أن لحظنا نموذجاً من أدب الإمام الرضا (ع) فيما يتصل بالكلمة أو الخطاب أو الخاطرة التي تجمع بين الفن والعلم ، . . . يحسن بنا أن نعرض لنموذج من :

الحديــث الفنــي

ما دام الحديث الفني ـ كما كررنا ـ يظل هو النموذج الـذي يحتل مسـاحة ضخمـة من نتـاج المعصـومـين (ع) ، حينئـذٍ يجـدر بنـا أن نقـدّم بعض نمـاذجـه عنـد الإمـام الرضا (ع) . . .

ـ أحسِنوا جوارَ النِعم فإنّها وحشية ما نَأت عن قوم فعادت إليهم(١١) .

ـ وسُئِل عن خيار العباد فقال : (الذين إذا أحسنوا استبشروا ، وإذا أساءوا استغفروا ، وإذا أُعطوا شكروا ، وإذا غضبوا غفروا)(١٢) .

ـ الأخ الأكبر بمنزلة الأب(١٣) .

ـ الصمت باب من أبواب الحكمة(١٤) .

ـ لا يقبّل الرجل يد الرجل ، فإنّ قُبلة يده : كالصلاة له(١٥) .

ـ لا يعـدم المرء دائـرة السوء مـع نكث الصفقة ، ولا يعـدم تعجيل العقـوبة مـع إدراع البغي(١٦) .

ـ إذا أراد الله أمراً سلب العباد عقولهم ، فأنفذ أمره وتمّت إرادتـه ، فإذا أنفـذ أمره : ردّ إلى كل ذي عقل عقله فيقول : كيذ ذا ؟ ومن أين ذا ؟(١٧) .

ـ لا يتم عقل امرىء مسلم حتى تكون فيه عشر خصال : الخير منـه مأمـول ، والشر منه مـأمون ، يستكـثر قليل الخـير من غيره ، ويستقـل كثير الخـير من نفسه ، لا يسـأم مَن طلب الحـوائج إليـه ولا يملّ من طلب العلم طـول دهره ، الفقـر في الله أحب إليه من

(١١) نفس المصدر : ص ٤٧٢ .
(١٢) نفسه : ص ٤٦٩ .
(١٣) نفسه : ص ٤٦٦ .
(١٤) تحف العقول : ص ٤٦٦ .
(١٥) نفس المصدر : ص ٤٧٣ .
(١٦) المجالس السنية : ص ٥٦٦ .
(١٧) تحف العقول : ص ٤٦٦ .

الغِنىٰ ، والـذل في الله أحبّ إليه من العـز في عـدَوّه ، والخمـول أشهىٰ إليـه من الشهرة . . . لا يرى أحداً إلاّ قال : هو خير مني وأتقى . إنّما الناس رجلان : رجل خير منه وأتقى ورجل منه وأدنى ، فإذا لقي الذي هو شر منه وأدنى قال : لعلّ خير هذا باطن وهو خير له وخيري ظاهر وهو شرّ بي ، وإذا رأى الذي هو خير منه وأتقى تواضع له ليلحق به)(١٨) .

هـذه النصوص تتضمن عناصر فنية متنوعة (إيقاعياً وصورياً ولفظياً) ففي مستوى الإيقاع : نلحظ (الفواصل المقفاة) في أكثر من حديث مثل (استبشروا ، استغفروا ، شكروا) . . .

وفي مستوى القيم اللفظية ؛ نجد (التقابل) من نحو (لعلّ خير هذا باطن وهو خير له ، وخيري ظاهر وهو شرّ لي) . . .

وفي مستوى العنصر الصوري : نجد الاستعارة (مثل : أحسِنوا جوار النعم الخ) (نكث الصفقة) (إدراع البغي) . . . ونجد (التمثيل) من نحو (الصمت : باب) (النعم : وحشية) . . . ونجد (التشبيه) من نحو (كالصلاة له) (بمنزلة الأب) (أحب ، أشهى ، الخ) . . . بل نجد الصورة الواحدة (مثل التشبيه) تتنوع أدواتها مثل (الكاف) أو ما يقوم مقامها مثل (بمنزلة) ، أو ما ينتسب إلى التشبيه المتفاوت) من نحو (الذل في الله أحبّ إليه من العزّ . . .) . . . ومثل هذا التنوع في الصورة الواحدة : له مسوّغاته الفنية فيما قلنا بأنّ المعصوم (ع) لا يصوغ صورة فنية إلاّ من حيث كونها ترِدُ في سياقات تفرض مثل هذه الصورة أو تلك ، . . . فحينما استخدم أداة (الكاف) في قوله (إنّ قُبلة يده : كالصلاة له) فلأن (الكاف) هي الأداة التي تستخدم في التشبيه المألوف (أي ما كان طرفاه : في الدرجة المتوسطة من التماثل) وهذا ما ينطبق على تقبيل اليد الصلاة له ، لأنّ الصلاة خشوع والتقبيل خشوع أيضاً ، . . . أمّا حينما استخدم أداة (بمنزلة) في قوله (ع) (الأخ الأكبر بمنزلة الأب) فلأنّ (بمنزلة) هي : أداة (تقريب) بين طرفي التشبيه بحيث ترتفع درجة التشابه إلى درجة فوق المتوسط لأنّ (بمنزلة) هي (تقريب) لدرجة التماثل بين الطرفين ، وهذا ما ينطبق على

(١٨) نفس المصدر : ص ٤٦٧ .

الأخ الأكبر ، بصفته يلي منزلة الأب مباشرة . . . وهكـذا بالنسبـة لـ (تشبيه التفـاوت) حيث إنّه (ع) استخدم العبارة المعروفـة في التفاضـل مثل (أحبّ) بصفـة أنّ (الذلّ في الله) أحبّ بـالفعل من (العـز) في عدوّ الله ، وهـو أمر لا يتـطلب إلاّ أداة (التفاوت) وليس أداة المماثلة . . .

وهـذا ما يتصـل بعنصر صوري واحـد (مثل التشبيـه) ، . . . والأمر نفسـه فيما يتصـل بعناصر الاستعـارة والتمثيل ، فيـما لا حاجـة إلى الاستشهاد بهـا ، مـا دمنـا قـد أوضحنـا في حقل سـابق ؛ مسوّغـات هذه العنـاصر وصلاتهـا بالسيـاقات التي تفـرض التمثيل أو الاستعارة أو سواهما . . .

كـذلك فيما يتصل بـالعنصر الإيقاعي . . . فعنـدما يتجـه (ع) إلى (الفـواصـل المقفاة) لم يستهدف من ذلك مجرد (الجرس الفني) بقدر ما يستهدف تحديد الدلالة التي تتساوق مع هذا الجرس ، . . . فـالمؤمن (يستبشر) إذا عمل طـاعة ، و (يستغفـر) إذا عمل معصية ، و(يشكر) عطاء الله تعـالى . . . فعبارات (استبشروا ، اسـتغفروا ، شكروا) لم تجيء من أجل (القافية) بل لأنّ نفس هذه العبارات تَرِدُ في أي حديث آخر بنفس الصياغة الإيقـاعية : كلما في الأمـر أنّ الإمام (ع) جمـع في هذه الفقـرة : جملة من التوصيات التي صيغت بنحو تتوافق (إيقاعياً) ليحقق بـذلك : عنصر الإمتـاع الفني ، كما هو واضح .

« أدب الإمام الجواد (ع) »

يُعَدّ الإمام الجـواد (ع) أصغر الأئمـة سنّـاً ، حيث استشهـد بـالسّم ولـه (٢٥) سنة . . . إلاّ أنّه بالرغم من ذلك أظهر دلائل إمامته ـ بالنسبـة للرأي العام ـ من خـلال مناظراتـه العلمية التي أذهلت كبـار العلماء عصرئذٍ ، . . . وكـان المأمـون بخاصـة يتولّى إدارة هذه المناظرات ، ومنها : مناظراته المشهورة مع قاضي القضـاة (يحيى بن أكثم) : عندما قرّر المأمون أن يزوّجه ابنته (أمّ الفضـل) حيث أنكر مستشـاروه ذلك : لسببـين أولهما صغر سنـه ، والآخر : خـوفهم من أن يتملك الإدارة الدنيـوية بخـاصة أنّ والـده الرضا (ع) سبق أن أثار مخاوفهم في هذا الميدان من خـلال ولاية العهـد التي رفضها (ع) وانتهت باستشهاده نتيجة المخاوف المذكورة ، . . . بيد أنّه لأسباب خاصـة أصرّ المأمـون على تزويج ابنته ، وعقد مجلساً عاماً للمنـاظرة بغيـة اقناعهم بقـدرته العلميـة . . . لقد سأله القاضي عن (مُحرِم قتل صيداً) ، فـأجابـه (ع) مستفهماً (قتَلَه في حـلّ أم حرم ، عـالماً كـان أم جاهـلاً ، عمداً أم خـطأ ، عبداً أو حـرّاً ، صغيراً أو كبـيراً ، مبـدِئـاً أو معيداً ، من ذوات الطير أو غيره ، من صغار الطير أو كباره ، مُصِرّاً أو نادماً ، في الليل أو النهـار ، مُحرِمـا بالعمـرة أو الحج . . .) ومن الـطبيعي ، أن يبهت القـاضي من هـذه الأسئلة ، وأن يعجـز عن الإجابـة : لصعوبـة استحضاره لهـذه التفصيـلات . . . بعـد ذلك : طلب المأمون من الإمام (ع) أن يجيب على هذه التفصيلات ، فأجاب على ذلـك مفصّلاً(١٩) . . . كما أنّ القاضي المذكور أجرىٰ ـ في جلسة أخرى ـ مناظرة سيـاسية مـع

---

(١٩) المجالس السنية : ص ٦٢٤ ، ٦٣٠ .

الإمام الجواد (ع) تتصل بقضايا الخلفاء ، والأحاديث المرتبطة بذلك ، حيث استدعى الموقف مقدرة علمية لدحض الأساس الفكري لهذه الأحاديث ، . . . فضلاً عن مواقف أخرى ، ومنها : ما ينقله المؤرخون من أنّ هناك آلاف المسائل العلمية التي وُجهّت إلى الإمام (ع) ، وأجاب عنها بالنحو الذي يفصح عن الإعجاز العلمي لدى الإمام (ع)[٢٠] . . . والمهم ، أنّ الإمام (ع) يظل ـ كما هو « أدب المعصومين (ع) » ـ متوفراً على متطلبات المناخ الاجتماعي الذي يستدعي حيناً : الاقتصار على طرح المشكلات العلمية ، أو المشكلات الثقافية بعامة ، أو السياسية ، أو الفقهية أو الأخلاقية ، . . . ويظل التوفّر على (الفن) ثانوياً : تفرضه ـ أيضاً ـ متطلبات خاصة . . . فإذا كان الإمام (ع) أُتيح له أن يضطلع بشؤون العلم والفن على نحو متوازن ، . . . فإنّ الإمام السجاد (ع) أُتيح له أن يتوفّر على (الفن) من خلال (الأدعية) ، . . . بينا أتيح للإمامين الباقر والصادق (ع) أن يتوفّرا على (العلم) وأن يجيء (الفن) عندهما ـ في سياقات خاصة ، . . . وهكذا . . . لذلك ، فإنّ الإمام الجواد (ع) ـ عبر الظروف الاجتماعية التي كان يحياها ـ أُتيح له أن يتوفّر على نمط خاص من الحركة العلمية المتمثلة في (المناظرات) أو (المقابلات) التي أشرنا إليها ، . . . وأمّا (الفن) فلا يتحرّك من خلاله إلاّ في سياقات تتطلّب مثل هذا التحرك ، وهو أمر سبق أن أكّدناه من أنّ المعصوم (ع) (النبي (ص) والأئمة (ع) لا يعني بالفن ـ مثل سائر الناس ـ من حيث كونه (فناً) بقدر ما يعنى به (وسيلة) فحسب ، فإذا تطلّب الموقف صياغة فنية (تعتمد الصورة والإيقاع ونحوهما) ، حينئذٍ يتوكّأ على مثل هذه الصياغة التي لا تكلّفه أدنى جهد ما دامت المعرفة (بكل مستوياتها) تظل عند المعصوم : أمراً (يُلهَم) به : كما هو واضح . . . وأيّاً كان الأمر ، يحسن بنا أن نعرض لبعض النماذج المأثورة عن الإمام الجواد (ع) ، فيما يتصل بالأحاديث والرسائل ونحوهما . . .

المكاتبة أو الرسالة

هناك أكثر من رسالة أو مكاتبة تفرضها سياقات متنوعة ، توفّر الإمام (ع)

(٢٠) نفس المصدر : ص ٦٢٠ ، ٦٢١ .

عليها ، . . . منها مثلاً : كتابته إلى أحد الأشخاص الذي حمل له متاعاً ، ففقد ، حيث علّق على ذلك قائلاً :

(إنّ أنفسنا وأموالنا من مواهب الله الهنيئة وعواريه المستودعة ، يمتّع بما مُتِّع منها في سرور وغبطة ويأخذ ما أخذ منها في أجر وحسبة ، فمن غلب جزَعه على صبره : حبَط أجره) . . . . [٢١] .

إنّ هذه الرسالة القصيرة تتضمن بُعداً (فنياً وفكرياً) لا بدّ من ملاحظته ، فهي أولاً تقتبس من أحاديث النبي (ص) : أكثر من عبارة أو مفهوم (مثل « المواهب » و « العواري » التي سبق أن استشهدنا بها عند حديثنا عن أدب النبي (ص)) وهذا الاقتباس أمر لحظناه عند المعصومين (ع) حيث يستشهد اللاحِق بالمعصوم السابق : تأكيداً للحقيقة الذاهبة إلى أنّ المعصومين (ع) جميعاً يصدرون عن نبع إلهامي واحد لا يقترن ـ كما هو شأن البشر العاديين ـ بذاتية تتميز عن أخرى . . . ثانياً ، نجد أنّ (لغة الفن) تطبع هذه الرسالة المركّزة من خلال (عنصر الصورة الاستعارة « التضمينية » لكلام النبي (ص)) ونعني بها صورة « المواهب » وصورة « العواري » ، فبالرغم من أنّ النبي (ص) صاغ هذه الصورة في فقد بشر عزيز ، إلاّ أنّ الإمام (ع) صاغها في فقد (المتاع) ، طالما يظل الحديث مرتبطاً بفقد مالَهُ أهمية (الأنفس والأموال) وهو أمر يكشف عن أنّ « الاقتباس » جاء (فنياً) يأخذ (السياق) بنظر الاعتبار (المتاع) وليس (المناسبة السابقة ـ النفس) . . . كما أنّه تضمّن الحقيقة الفكرية التي صيغت الاستعارة من أجلها وهو قوله (ع) (يمتّع بما مُتّع منها في سرور وَغِبطة ، ويأخذ ما أخذ منها في أجر وحسبة) ، حيث إنّ جمال الاستعارة وأهميتها تكمُن في ارتكانها إلى هذه الحقيقة التي ذكرها (ع) من أنّ الشخصية ينبغي أن تستجيب (للمواهب والعواري) بالانفعال (السرّ) : بصفتها من معطيات الله تعالى ، وأن يستجيب لفقدانها بالانفعال (الصابر ، المحتسب) بصفتها من المعطيات التي سلبها تعالى . . .

إذن : تظل الحقيقة الفكرية هي المستهدفة أساساً في أي نص شرعي ، حيث يوظّف (الفن) من أجل توضيحها فحسب ، . . . ولعلّ الرسالة الآتية التي كتبها (ع)

(٢١) البحار : ج ٥٠ ، ص ١٠٣ .

لأحد الأشخاص (تقديراً لشخصيته المخلصة) تكشف عن نمط آخر من الحقائق الفكرية التي يستهدفها الإمام (ع) : حيث إنّه (ع) لم يوشّحها بالعبارات (التقليدية : من حيث الفن) بل كتبها : واضحة ، مألوفة ، واقعية ، بحيث (ناسب) بين « الواقع » وبين « العبارة » فجاءت العبارة (مسترسلة) كاسترسال « الواقع » الذي استهدفه الإمام (ع) :

قال (ع) في هذه الرسالة الموجّهة إلى أحدهم (واسمه : علي) :

(يا علي : قد أحسن الله لك جزاك ، وأسكنك جنته ومنعك من الخزي في الدنيا والآخرة ، وحشرَك الله معنا ، يا علي قد بلوتك وخيّرتك في النصيحة والطاعة والخدمة والتوفير والقيام بما يجب عليك ، فلو قلت : إنّي لم أرَ مثلك لرجوت أن أكون صادقاً ، فجزاك الله جنّات الفردوس نُزلاً ، فما خفي علي مقامك ولا خدمتك في الحرّ والبرد في الليل والنهار ، فأسأل الله إذا جمع الخلائق للقيامة أن يحبوك برحمة تغتبط بها ، إنّه سميع الدعاء)[٢٢] .

فالملاحَظ ، أنّ سمة (الاسترسال) تطغى على هذه الرسالة بحيث تكشف عن (فن خفي) يتحسسه القارىء دون أن يجد نفسه بحاجة إلى أن يلتمس (صورة) أو (إيقاعاً) مكثّفين ، بل إنّ (الصورة المباشرة) هي التي تحتل مهمة الصورة التشبيهية أو الاستعارية أو سواهما ، فقوله (ع) مثلاً (فلو قلت : إنّي لم أرَ مثلك لرجوت أن أكون صادقاً) . . . إنّ هذه الفقرة هي (فن) بكل ما تعنيه دلالة الفن ، . . . فمن المعروف أنّ هناك صورة نطلق عليها اسم (الصورة الفرضية) وهذا مثل قوله تعالى : ﴿ **لو أنزلنا هذا القرآن على جبل : لرأيته خاشعاً** . . . ﴾ حيث إنّها تعني : (لو قدّر) أو (لو فرض) نزول القرآن الكريم على الجبل : لتصدّع) . . . ومثل هذه الصورة تظل (غير مباشرة) أي أنّها مثل التشبيه والاستعارة والرمز تتناول الحقائق من خلال إحداث علاقة بين شيئين لم تكن بينهما علاقة (في عالم الواقع) حيث لم ينزل القرآن (في عالم الواقع : على الجبل) بل هو افتراض وتقدير . . . وفي ضوء هذه الحقيقة إذا اتّجهنا إلى عبارة

(٢٢) نفس المصدر : ص ١٠٥ .

الإمام الجواد (ع) (لو قلت : إنّي لم أر مثلك ، لكنت صادقاً) نجد أنّنا أمام (صورة فرضية) أيضاً ، ولكنها (صورة مباشرة) أي : صورة (واقعية بالفعل) لا أنّها يمكن أن تكون واقعية في حالة مفترضة (مثل نزول القرآن على جبل) أو مثل ما قاله الإمام علي (ع) في إحدى صوره الفنية (لو أحبّني جبل : لتهافتْ) أي : لو قدّر أن يحبّه الجبل : لتصدّع ، لأنّ الصورتين المذكورتين قد (افترضتا) : حالة لم تحدث بالفعل (وهذا ما يميّز الصورة الفرضية غير المباشرة : حيث تجسّد أحد أشكال التعبير الفني) ، أمّا (الصورة الفرضية) التي صاغها الإمام الجواد (ع) ، فتنتسب إلى (شكل فني) آخر هو : التجسيد لحالة (تقع) بالفعل متمثلة في قوله (لرجوت : أن أكون صادقاً) . . . فهو (يرجو) أن يكون صادقاً في فرضيته القائلة بأنّه لم يَر أحداً مثل هذا الشخص في إخلاصه، . . . والأهمية الفنية لمثل هذه الصورة تكمُن في (دقة) التعبير الذي يتحفظ من إلقاء الكلام غير الواقعي أو المبالغ فيه ، وهو ما يميّز كلام المعصوم (ع) عن سواه من البشر العاديين ممن يصوغون الصورة : موشّحة بالمبالغة أو عدم التحفّظ ، كما هو واضح . . .

إذن : حتى صياغة (الصورة) تتم ـ في نتاج المعصومين (ع) ـ من خلال الحرص على (واقعيتها) حرفياً بحيث يظل (الهدف الفكري) هو : الأساس في لغة الفن . . .

ويمكننا ملاحظة ذلك أيضاً ، في شكل تعبير آخر هو :

الخاطـرة العلميـــة

الخاطرة ـ كما كرّرنا ـ هي : صياغة أفكار سريعة يفرضها موقف عابر أو مفرد ، إلّا أنّها تتم من خلال لغة موشّحة بالفن . . .

والخاطرة قد تكون فنية صرفة : كما لو تناول المعصوم (ع) ظاهرة عبادية (مثل ما لحظناه عند الإمام الرضا (ع) ـ والد الإمام الجواد ـ في خاطراته عن مفهوم (الإمامة) حيث كثّفها بلغة الفن) . . . وقد تكون (علمية) إلّا أنّها توشّح بشيء من لغة الفن ، . . . وهذا ما يمكن ملاحظته في النموذج الآتي للإمام الجواد (ع) فيما يتصل بمفهوم التوحيد أو صفات الله تعالى :

(أوهام القلوب أدقّ من أبصار العيون . أنت قد تدرك بوهمك . . . البلدان التي لم تدخلها ولم تدرك ببصرك ذلك ، فأوهام القلوب لا تدركه فكيف تدركه الأبصار ؟) .

إنّ هذا النموذج المركّز من الخواطر : يكشف عن أهمية (لغة الفن) التي تتناول ظاهرة (علمية) مثل : عدم إمكانية أن تدرك الأبصار : حقيقة الله تعالى . . . فالملاحَظ أنّ الإمام الجواد (ع) يتميّز بكونه يستخدم (لغة الفن) مماثلة لـ (لغة العلم) ، فكما أنّه استخدم عنصر (الفرضية) بصورتها (الواقعية) دون أن يرتكن إلى إحداث علاقات بين الأشياء ، كذلك ارتكن في هذه الخاطرة إلى عنصر الصورة الواقعية أو المباشرة التي تتميز عن الصورة التركيبية ، . . . لقد اعتمد عنصر (التشبيه) في هذه الخاطرة . . . والتشبيه ـ كما نعرف ـ هو إحداث علاقة بين شيئين لا علاقة بينهما في عالم الواقع ، إلاّ أنه (ع) استخدم هنا (تشبيهاً) مباشراً أو لنقل : تشبيهاً علمياً ، من نحو : (أوهام القلوب أدقّ من أبصار العيون) فعبارة (أدقّ) هي واحدة من أدوات التشبيه الذي نطلق عليه اسم (التشبيه المتفاوت) مثل قوله تعالى : (كالحجارة أو أشدّ قسوة) ومثل (كالأنعام بل أضلّ سبيلاً) الخ . . . وهذا يعني أنّه (ع) قد استخدم عنصر (التشبيه) إلاّ أنّ استخدامه كان (علمياً) وليس (تركيبياً صورياً يحدث علاقة بين أشياء لا علاقة واقعية بينها) . . .

طبيعياً ، أنّ لكل (تشبيه) : تركيبيّاً كان أو علميّاً مسوّغه الفني ، حيث إنّ الإمام الجواد ـ كما سنرى عند ملاحظتنا لأحاديثه الفنية أنّه استخدم كلاًّ من التعبيرين : الصورة التركيبية والصورة العلمية (وهذا ما يطبع سائر النصوص الشرعية في الكتاب والسنّة كما هو واضح) ، كل ما في الأمر أنّ السياق هو الذي يفرض هذا اللون أو ذاك . . . وما دام الأمر يتصل بصفات الله تعالى : حينئذٍ فإنّ التشبيه العلمي يظل هو المسوّغ لصياغته بهذا النحو الذي لحظناه عند الإمام (ع) . . . والأمر نفسه بالنسبة للصور الأُخرى ، مثل قوله (ع) (قد تدرك بوهمك . . . البلدان التي لم تدخلها ولم تدرك ببصرك ذلك) هذه الصورة لها أهمية علمية ضخمة حيث يمكن أن ننسبها إلى ما نسميه « بالصورة الاستدلالية » التي لحظنا نماذج متنوعة منها في الأدب الشرعي والعام حيث تُعدّ من أغنى الصور الفنية التي يحفل بها أدب الشعر والنثر بعامة . . . والمهم هنا ، هو أنّ هذه الصورة الاستدلالية تحفل بخصائص فنية تقوم على (المقارنة) بين

ظاهرتين وإحداث علاقة بينهما (وهو شأن كل الصور الفنية من تشبيه واستعارة ورمز الخ) .... الظاهرة الأولى هي : عدم إدراك الأوهام لصفات الله تعالى ، ... والظاهرة الأخرى هي تقدّم نموذج من إدراك القلوب لبعض المحسّات : مثل المدينة التي لم يشاهدها الشخص ولكنه يدركها بقلبه ، ... وأمّا العلاقة المستحدثة بين الظاهرتين فهي علاقة مركّبة وليست علاقة مفردة واحدة ، ... فأولاً هناك علاقة بين إدراك قلبي للشيء : عدم إدراك القلب لصفات الله ، إدراك القلب للمدينة ... وهناك ثانياً : إقامة فارق بين إدراك القلب وإدراك البصر ، حيث إنّ أوهام القلوب ـ كما قال الإمام (ع) ـ (أدقّ) من أبصار العيون ... وهناك ثالثاً : نتيجة مستخلصة من تينك العلاقتين أو المقدّمتين هي : « فأوهام القلوب لا تدركه ، فكيف تدركه الأبصار ؟) .

إذن : نحن أمام صورة (فنية) مدهشة تقوم على (عنصر صوري هو الاستدلال أو حسب المفهوم البلاغي تقوم على صورة « التشبيه » ـ ونحن نفضّل مصطلح الصورة الاستدلالية على التشبيه : لأسباب أوضحناها في كتابنا ـ البلاغة الإسلامية ـ ... المهم ، أنّنا أمام صورة فنية تجمع بين لغة العلم ولغة الفن بنحو مدهش بحيث جسّدت صورة استمرارية ، متداخلة ، تشابكت خلالها ثلاثة مستويات من التركيب الذي يصوغ علاقات متنوعة بين الظواهر بالنحو المدهش الذي لحظناه ، وهو أمر قد توفّر عليه الإمام الجواد (ع) فيما يمكن القول بأنّه (ع) قد تميّز بغلبة الطابع العلمي في نتاجه ، بحيث يحوّل الصورة أو اللغة الفنية إلى تعبير علمي ، (تماماً : كما لحظنا أنّ كل معصوم (ع) يتميّز بطابع محدد من التعبير الفني الذي يختصّ به) ...

والآن : إذا كان هذا الطابع الذي لحظناه عند الإمام الجواد (ع) قد حوّل الصورة واللغة الفنية إلى تعبير علمي ، ... حينئذٍ فإنّ الطابع العام الذي يسم نتاج المعصومين (ع) (ونعني به : لغة العلم الموشّحة بلغة الفن) يظل منسجماً بدوره على نتاج الإمام الجواد (ع) في شكل تعبيري آخر هو :

الحديث الفني

قلنا ، أنّ (الحديث الفني) يظل هو النتاج الأكثر مساحة في أدب المعصومين (ع) ما دامت التوصيات العامة المرتبطة بمبادىء الشريعة الإسلامية : يتم توصيلها إلى

الآخرين من خلال (الحديث) ، بصورة أيسر من غيره من أشكال التعبير ، طالما يتسم الحديث بكونه قصيراً ، لا يتجاوز جملة من الكلمات . . .

وإليك : نموذجاً من أحاديث الإمام الجواد (ع) :

- (من شهد أمراً فكرهه كان كمن غاب عنه ، ومن غاب عن أمر فرضيه كان كمن شهده)[٢٣] .

- (توسّد الصبر ، واعتنق الفقر وارفض الشهوات وخالف الهوى ، واعلم أنّك لن تخلو من عين الله فانظر كيف تكون)[٢٤] .

- من أصغى إلى ناطق فقد عبده ، فإن كان الناطق عن الله فقد عبد الله وإن كان الناطق ينطق على لسان إبليس فقد عبد إبليس)[٢٥] .

- من أطاع هواه : أعطى عدوّه مناه[٢٦] .

- من لم يعرف الموارد أعيته المصادر[٢٧] .

- راكب الشهوات لا تستقال له عثرة[٢٨] .

- إيّاك ومصاحبة الشرير ، فإنّه كالسيف المسلول : يحسن منظره ، ويقبح أثره .

هذه النماذج تتضمن (أشكالاً فنية) متنوعة ، بعضها ينطوي على عنصر « إيقاعي » مثل (منظره ، أثره) ومثل (هواه ، مناه) . . . وبعضها ينطوي على (قيم لفظية) تعتمد (التقابل) مثل (شهد ، غاب) ومثل (الموارد ، المصادر) . . . وبعضها ينطوي على (عنصر صوري) . . وهذا العنصر قد يكون (تشبيهاً) مثل

---

(٢٣) تحف العقول : ص ٤٧٩ .

(٢٤) نفس المصدر : ص ٤٧٨ .

(٢٥) نفسه : ص ٤٧٩ .

(٢٦) المجالس السنية : ص ٦٢٣ .

(٢٧) نفس المصدر : ص ٦٢٣ ، ٦٢٤ .

(٢٨) نفسه : ص ٦٢٣ .

(كمن غاب عنه) (كمن شهده) (كالسيف المسلول) . . . وقد يكون (استعارة) مثل (توسّد الصبر) (راكب الشهوات) . . . وقد يكون (استدلالاً) مثل (من لم يعرف الموارد . . .) الخ . . .

طبيعياً ، عندما تتنوع الأشكال الفنية : إيقاعياً وصورياً ولفظياً ، . . . ثم عندما تتنوع مستويات كل شكل فني (مثل الصور : تشبيهاً ، واستعارة ، واستدلالاً) . . . ثم : عندما تدخل هذه المستويات ، في تفصيلات وتفريعات صورية (مثل : النموذج الأخير الذي يتضمن تشبيهاً : وتفريعاً على التشبيه المذكور ، ومثل غالبية النماذج الاستعارية الأخرى) : حينئذٍ نستكشف أهمية الطابع الفني الذي توفّر عليه الإمام الجواد (ع) . . .

والملاحَظ أنّ الطابع الذي قلنا أنّ الإمام (ع) قد عنى به (وهو : تحويل الصورة الفنية إلى تعبير علمي) يظل ملحوظاً في أكثر من نموذج ، . . . ففي قوله (ع) (مَن شهد أمراً فكرهه : كان كمن غاب عنه ، ومَن غاب عن أمر فرضي به : كان كمن شهده) يظل متوكّئاً على عنصر (التشبيه) ولكن تشبيه (علمي) ، لأنّ الغياب والحضور عملية واقعية تحدث أو يمكن أن تحدث فعلاً : وليس أنّها تقوم على إيجاد علاقات بين أشياء لا علاقة بينهما في عالم الواقع : كإحداث العلاقة بين الشمس والوجه مثلاً . . . ولكن عندما يستدعي السياق إحداث علاقة من هذا النوع ، يتجه (ع) إلى (التشبيه الفني) مثل النموذج الأخير حيث (شبّه) الشرير بالسيف المسلول الذي يحسن منظرُه ويقبح أثره ، فالعلاقة بين السيف والشخص (مستحدثة) لا واقع لها في الخارج (بعكس الصورة التشبيهية السابقة) ، بيد أنّ السياق فرض مثل هذه الصورة الفنية : ما دام (الشرير) يشبه بالفعل : السيف من حيث منظره (لأنّ الصداقة تحمي الإنسان كحماية السيف) ، ولكن الشرير بصفته عنصراً لا تترتب عليه الحماية المطلوبة : حينئذٍ أشبه السيف المسلول الذي يقبح أثره : وهو الأذى .

وإذا تركنا هذا الجانب واتّجهنا إلى (التفريع الصوري) وجدنا : أنّ (الفن) تبرز ـ مليته في أمثلة هذا التفريع ، ومنه : ظاهرة (السيف) نفسه ، فهو (ع) فرّع على السيف جانبين : الإشهار والأثر ، وقرن بينهما وبين مصاحبة الشرير وتفريعه إلى جانبين أيضاً : الحماية والأذى . . .

ويتضخّم جانب الفن عندما يعتمد (التفريع) عناصر فنية أخرى مثل (التقابل) ، فقد (قابل) (ع) في النموذج الأول بين (من شهد أمراً) وبين (من غاب عن أمر) ، وقابل بين (من كرهه) وبين من لم يكرهه ، و (قابل) في نموذج آخر بين (أصغى إلى الله تعالى) ، وبين (من أصغى إلى إبليس) ، وقارن بين عبادة كل منهما وبين الاستماع إلى كل منهما . . . الخ . . . وحتى في النماذج التي لم يدخل فيها التفريع أو التفصيل ، نجد أنّ عنصراً فنياً آخر هو « التركيز » يطبع هذه النماذج . . .

إنّ الصورة الاستدلالية القائلة (من لم يعرف الموارد أعيته المصادر) تظل منتسبة إلى عنصر (الصورة الاستدلالية) وهي فقرة قصيرة لا تفريع ولا تفصيل فيها ، إلاّ أنّها غنية وثرية بالدلالات الإيحائية المتنوعة ، حيث إنّ « الموارد » يمكن أن تنطبق على أيّة تجربة من تجارب الإنسان : فردية أو جماعية ، عادية أو خطيرة ، ذهنية أو حسية ، الخ ، كذلك ، فإنّ (المصادر) المترتبة عليها تتسم بنفس الطابع الإيحائي الذي يسمح لكل متذوّق فني أن يستخلص منه دلالة تتناسب مع حجم خبرته الشخصية وهو أمر يكشف عن أهمية (الفن) الذي تظل أبرز سماته : إنّه يلحظ تجربة الحياة ، ويسمح للمتذوق بأن يكتشف بنفسه كثيراً من الحقائق ، طالما نعرف بأنّ مساهمة القارىء في كشف الحقائق : تظل واحدة من أبرز سمات الفن العظيم : كما هو واضح .

* * *

« الأدب العـــام »

قلنـا أنّ الأدب في هذه الفـترة شهد نمـوّاً وازدهاراً وتجـديـداً نسبيـاً في الصيـاغـة والموضوعات . ولعلّ لهذا التجديـد صلة بتطور الحيـاة الاجتماعيـة في هذا العصر الـذي بلغ به الترف المادي ذروته ، وهو ترف يجرّ إلى الفساد الاجتماعي أيضاً حيث يـلاحَظ أنّ الانغمار في اللهو من خمر وجنس وغناء وغيرها بلغ الذروة في صعيد المسؤولين وحواشيهم وحتى في مستوى الجمهور كـما يبدو ، . . . وقـد انعكس هذا الفسـاد على الحيـاة الأدبية حيث اتّجه الشعراء بخاصة إلى الإيغـال في تجارب الشعـر الجنسي واللهوي وسـواه ، كما انعكس على الصعيد الفكري حيث اتّجه الشعر إلى مديـح السلاطـين ووزرائهم وولاتهم بنحو ملحوظ حتى لا يكاد شاعر ـ حتى لو كان يملك موقفاً عقائدياً إيجابياً ـ لا ينغمس في هذا المديح الزائف لسلاطين الدنيا ما دامت الجوائز والمواقع تلعب دورها في تشجيع هذه الظاهرة المنحرفة ، كما أنّ للإرهاب أثره الكبير في دفع الشاعر إلى مدح الطغـاة . . . إنّه لمن المؤسف جداً ألاّ تفتَح ديواناً شعرياً إلاّ وتجده يتضمن عشرات القصائد الزائفـة التي تمدح سلطاناً أو وزيراً أو والياً أو حتى من يملك موقعاً إدارياً عادياً ، كما أنّـه من المؤسف أن تجد إلى جانب ذلك قصائد ومقطوعات تصف الخمر والمـرأة والصيد و. . . الـخ حتى لكـأنّ الحيـاة تتمحض لإشبـاع الشهـوات غـير المشروعـة وذلـك في مجتمـع يحمـل اسم الإسلام . . .

طبيعياً ، نظفر ـ إلى جانب هذه الحياة المترفة وتجاربها الفاسدة ـ تجارب نظيفة يتوفّر عليها أكثر من شاعر وكاتب يُعنى بتسجيل ما هو إسلامي وإنساني وأخلاقي ، بحيث يتم

ذلك بنطاق متوازن بالقياس إلى ما نلحظه من تجارب أدبية منحرفة ، وهي تجارب يتمحّض لها حيناً أشخاص لا يعنون إلاّ بما هو منحرف ، وحيناً آخر ـ وهذا ما تزداد نسبته ـ يزدوج فيها الأشخاص بحيث نلحظ المواقف الإيجابية والسلبية جنباً إلى جنب في نتاج شخصية واحدة ، حتى لتجد الشاعر يتجه إلى الله تعالى في هذه المقطوعة أو تلك في نفس الوقت الذي يتجه من خلاله إلى المرأة والخمر وغيرهما في مقطوعة أخرى أو تجده يمتدح خلفاء الرسول (ص) في نفس الوقت الذي يمتدح فيه سلاطين الجور . . . وهذه الظاهرة لا تنعكس في الحياة الأدبية فحسب ، بل حتى في صعيد الحياة العلمية حيث نلحظ أكثر من فقيه أو مفسّر أو لغوي أو منطقي يتردّى في نفس الهوّة . . . كما أنّ النشاط المتّصل بالفقه والتفسير واللغة والكلام (العقائد) بلغ قمته علمياً بحيث كان متوازناً مع التطور المادي لهذا العصر ، إلاّ أنّ الانحراف قد اقتحمه بنفس النسبة التي انحرفت من خلالها مهمة الأدب . . . .

ومهما يكن ، فبمقدورنا أن نعرض الآن لخارطة الأدب في هذا العصر الذي امتدّ قرابة ثلاثة أرباع القرن ، لنقف عند مستوياته فنيّاً وموضوعيّاً ، . . .

التجديـد في الأدب

أشرنا إلى أنّ مؤرخي هذا العصر : لحظوا أنّ عنصر (التجديد) في الأدب ، قد طبع هذا العصر وما بعده . . . بيد أنّنا لا نميل إلى هذا الرأي بنحوه المبالغ فيه ، حتى أنّ النقاد اضطرّوا أن يقيموا (موازنات) بين الاتّجاه التقليدي والاتّجاه الجديد ، دون أن تترتّب على هذه الموازنات آثار ذات قيمة إلاّ في نطاق محدود .

إنّ (التجديد الفني) يمكن أن نتصوّره بشكل عام على مستويات متنوعة :

١ ـ التجديد في الموضوعات

وهو أن تطرح موضوعات جديدة تفرضها طبيعة الحياة الاجتماعية ، وهو أمر يمكن ملاحظته ـ ليس في هذا العصر الذي نؤرّخ له ـ بل في مطلق العصور التي تواكبها (تغيرات اجتماعية) دون أدنى شك .

٢ ـ التجديد في البناء

وهو أن يدخل (تغيير) على بناء القصيدة أو الخطبة أو الخاطرة الخ ، . . . وهذا ما يمكن ملاحظته في هذا العصر ، إلاّ أنّه (محدود) في نطاق (الاستهلال بالقصائد) ، فبدلاً من أن يستهل الشاعر قصيدته بالبكاء عن الطَلَل ، نجده يستهلّها بالحَنِين إلى أهل البيت عليهم السلام ، وهو أمر لحظناه في الفترات السابقة (وليس في هذا العصر فحسب) ، . . . أو نجد الشاعر يستهلّ القصيدة مثلاً : بالتحدّث عن القصور أو الرياض أو نحوهما ، أو يستهلها بالحديث عن ظواهر انحرافية كالخمر ونحوه : مما نجده لدى شعراء اللهو : بحيث كانوا يسخرون من البكاء على الاطلال ، معوضين ذلك بالتطلّع إلى ما هو منحرف ـ كما أشرنا ـ . . . لذلك لا نتوقّع أن يكون التجديد في أمثلة هذه النماذج ذا قيمة إلاّ إذا ترتّبت عليه فائدة اجتماعية أو سمة فنية ذات فائدة اجتماعية (من نحو ما لحظناه من التجديد في الاستهلال بالحنين أو البكاء أو التمجيد للشخصيات الإسلامية ـ أهل البيت (ع)) . .

٣ ـ التجديد في الأشكال الفنية

وهو أن يُستحدَث أو يُطوَّر شكل فني في مثل (فن القصة) حيث لحظنا أنّ العصر السابق خبَر نوعاً من الأدب القَصصي الذي شهد بعض التطوّر في هذا العصر الذي نؤرّخ له أيضاً : لكن دون أن يشكّل سمة ذات بال ـ كما سنرى .

٤ ـ التجديد في اللغة

وهو أن يتم (تطوير لغوي) من حيث العبارة الفنية . . . وفي هذا الصعيد يمكن ملاحظة جانب من التطوّر في هذا العصر ، إلاّ أنّه أيضاً ليس بالنحو الذي يُعتدّ به ، حيث إنّ استخدام (الأساليب اللفظية) من حيث (أدوات الصياغة التي تتوكّأ على عناصر التقابل ، والتكرار ، والتوكيد ، والتقديم ، والتأخير ، الخ : يظل محدوداً في نطاق ما أطلق عليه مصطلح (اللغة البدوية أو الوحشية) مقابل (اللغة المتحضّرة أو المولّدة) ، فعندما يستخدم الشاعر أدوات التأكيد (مثل : أن ، اللام ، الخ) يُعدّ منتسباً إلى النمط الأول ، . . . وعندما يهجر مثل هذه الأدوات : يكون قد اقترب من

تخوم اللغة الجديدة . . . وهو أمر لا تترتّب عليه آثار ذات بال ، ما دامت محدودة لاتتجاوزها إلى لغة الشعر بعامة .

٥ ـ التجديد في المعاني

وهو أن يتم تجديد في (المعاني) أو (الدلالات) الجزئية التي يطرحها الشاعر أو الكاتب . . . وفي هذا النطاق ، نلحظ (تجديداً) بالفعل ، في هذا العصر الذي نؤرّخ له ، . . . والسرُّ في ذلك ، أنّ ترجمة الآداب الأجنبية ، والتلاقح الفكري ، والمناظرات المذهبية : فرضت مثل هذا التجديد في الدلالات ، بحيث انعكست آثار (المنطق) و (علم الكلام) على اللغة الأدبية . . لكن بالرغم من ذلك : يظل هذا التجديد منحصراً في (مصطلحات) محدودة ترِدُ عابراً في نتاج الشاعر مثلاً دون أن تنعكس على لغته الشعرية بعامة . . فعندما يقول الشاعر ـ مثل أبي تمام ـ الذي يُعدّ في رأس المجددين :

صاغهم ذو الجلال من جوهر المجد وصاغ الأنام من عرضه[٢٩]

أو عندما يقول أبو نؤاس وهو أحد الرواد المجددين :

يكاد لا يتجزأ أقلّ في اللفظ من لا[٣٠]

إنّما يستخدم مصطلحات الجوهر والعرض والجزء وسواها فيما شاع في علوم الكلام والمنطق : بنحو عابر دون أن يشكّل ذلك سمة غالبة .

لكن فيما يبدو أنّ استخدام مثل هذه اللغة الشعرية حتى في نسبتها الضئيلة كانت تقترن في تصوّر القدامى بأهمية جعلتهم ينشطرون ـ كما قلنا ـ إلى تيّارين ، بل حملت أحد الشعراء على أن يبرم من ذلك قائلاً :

كلّفتمونا حدود منطقكم والشعر يُغني من صدقه كذبه[٣١]

(٢٩) ديوان أبي تمام : دار المعارف ، مصر ، ج ٢ ، ص ٣١٧ .

(٣٠) ديوان أبي نوّاس : دار صعب ، بيروت ، ص ١٢٦ .

(٣١) ديوان البحتري : ج ١ ، ص ٢٠٩ .

والواقع ، أنّ هذه الشكوى من (الشعر المنطقي) إذا كان لها ما يسوّغها ، فإنّ (البديل) الذي قدّمه الشاعر يظل (أسوأ حالاً) من الاتّجاه السابق ، لأنّ مقولة (أصدق الشعر : أكذبه) هي : مقولة ساذجة تنم عن التخلّف الفكري لدى الشخصية ، . . . صحيح أنّ (الكذب الفني) غير (الكذب الحقيقي) لكن مع ذلك ، فإنّ عناصر (المبالغة) و (الأوهام) و (الأساطير) و (مالا يحتمل) وسواها من العناصر التي واكبت الفن : ينبغي ألّا تصبح (معايير) للفن الذي يوظّف أساساً من أجل الفائدة البشرية وليس من أجل اللهو والإمتاع المجرَّدين عن الفائدة : كما هو طابع هذا الشاعر الذي وظّف شعره في مدح سلاطين الجور ، مما شكّل ظاهرة شوّهت وجه الأدب الذي لم يفهمه هذا الشاعر إلاّ من خلال اللهو الذي صدر عنه . . . حيث فهم أنّ (الكذب الفني) هو المطلوب ، . . .

وأيّاً كان ، إن ما يعنينا أن نشير إليه ، هو :

إنّ أمثلة هذه النماذج التجديدية تظل ـ كما كرّرنا ضئيلة الحجم ، لا تتجاوز أبياتاً معدودة تضيع في خضم الأبيات التي لا تستخدم المصطلح المنطقي أو الكلامي . . .

٦ ـ التجديد في الصور

وهو أن يتم التجديد في صياغة الصورة الفنية (تشبيه ، تمثيل ، استعارة ، رمز الخ) . . . وفي هذا النطاق نلحظ (تطوّراً) دون أدنى شك ، لسبب واضح هو : أنّ سعة التجربة الثقافية تفرض على الشاعر أو الكاتب : سعة في (عنصر التخيّل) وما تواكبه من عمليات (التجريد الذهني) ، . . . فإذا كان الشاعر الجاهلي ـ كما لحظنا في حينه ـ يعتمد (التخيُّل الحسي) من جانب ، و (محدودية) ذلك من جانب آخر ، فإنّ العصور التي أعقبته : شهدت تطوّراً في هذا الجانب : فاتّسعت التجربة التخيّلية (في الميدان الحسّي والتجريدي أيضاً) . نظراً لأنّ (المظاهر المادية) تنوّعت : فسمحت للخيال بأن تتضخّم فاعليته أيضاً . . . وفي هذا العصر الذي نؤرّخ له نتوقّع (نظراً للتغيرات الاجتماعية : ماديّاً وثقافيّاً) أن تتضخّم فاعلية (التخيّل) الذي تعتمد (الصورة الفنية) عليه : كما هوواضح، لذلك نلحظ أنّ ما يسمّى بعنصر (التوليد) :

يحتلّ موقعاً ملحوظاً في نتاج هذا العصر : بحيث تأخذ الصورة شكلاً (تفريعياً) و (متشابكاً) ينفذ إلى باطن المعاني . . . لكن ـ مع ذلك ـ لا ينعكس هذا التوليد بنحوه الملحوظ إلّا في العصر الذي يليه بحيث يأخذ ذلك العصر : سمة النضج أو (الثبات الفني) كما سنرى مقابل هذا العصر الذي شهد ولادة مثل هذا التجديد الصوري . . .

مهما يكن ، أن مستويات (التجديد) سنقف عندها ، خلال عرضنا لأدباء هذا العصر الذي نؤرّخ له : شعرياً ونثرياً ، . . . مع ملاحظة : أنّ مؤرخي الأدب تجاهلوا أكثر من شاعر أو كاتب ساهم في هذا (التجديد) ، فضلاً عن إضفاء عنصر المبالغة عليه ، وفضلاً عن عدم أهمية بعض هذه السمات التي لا تعكس آثاراً ذات بال : من حيث القيمة الحقيقية للأدب ووظيفته . . .

المهم ، أنّ هذه السمات الفنية وسواها ، سنقف عندها ـ كما قلنا ، خلال عرضنا لتفصيلات المناخ الأدبي الذي طبع هذا العصر . . . ونبدأ ذلك بالحديث أولاً عن :

الأدب الاجتماعي

شهد هذا العصر : أحداثاً اجتماعية مختلفة على نحو ما لحظناه في العصور السابقة مثل : الثورات ، الاضطرابات ، الحروب الخارجية الخ . . . ولعلّ أهمّ ما ينبغي تسجيله في هذا الميدان هو : الثورات السياسية التي تشكّل : احتجاجاً ورفضاً للأنظمة الدنيوية التي يمثلها العباسيون تماماً على نحو ما لحظناه من الاحتجاج والرفض للأنظمة الدنيوية التي مثلّها الأمويون ، . . . كما أنّ أئمة أهل البيت (ع) ومن يلتزم بمبادئهم الإسلامية : يظلون ـ كما هو طابع غالبية العصور ـ عرضة للاضطهاد والسجن والتعذيب والقتل ، في نفس الوقت الذي يظلون من خلاله نموذجاً للشخصيات النظيفة في صعيد المبادىء الإسلامية والأخلاقية والإنسانية بعامة : مما يستتبع ذلك كله ، ظهور أدب ملتزم يُعنى بتسجيل هذه الظواهر التي أشرنا إليها . . .

وتجيء الثورات الداخلية ـ كما قلنا ـ في مقدمة الأحداث التي عُني الأدباء بتسجيلها ، مثل ثورة (الحسين بن علي بن عبد الله) المعروف بـ (صاحب فخ) حيث ثار مع أصحابه وذويه من أمثال يحيى وسليمان وإدريس : بنو عبد الله بن الحسن ،

والحسن بن محمد ، وعبد الله بن إسحاق الخ ، وكان ذلك في زمان أحد سلاطين العباسيين (الهادي) في أوائل العصر الذي نؤرّخ له ، . . . وكانت شخصية (الحسين بن علي بن عبد الله) متميزة اجتماعياً وعبادياً ، حيث إنّ الإمام الكاظم (ع) - كما ينقل المؤرخون - رثاه بقوله (مضى والله مسلماً صالحاً صوّاماً قوّاماً آمراً بالمعروف ناهياً عن المنكر)[٣٢] . . . وهذه الوثيقة وحدها : كافية في التعريف لشخصيته ، وتحديد ثورته ضد النظام . . . بل نجد حتى الأعداء - وفي مقدمتهم (موسى بن عيسى) أحد كبار القواد العسكريين الذين قادوا الجيوش لمحاربة (صاحب فخ) : علّق على شخصية الحسين وأصحابه حينما قدّم له أحد جواسيسه تقريراً عن رجاله وجنده قائلاً :

(ولا رأيت إلاّ مصلّياً أو مبتهلاً أو ناظراً في مصحف (مُعِدّاً للسلاح)[٣٤] . . . وهذا الوصف لجند (صاحب فخ) يكشف عن هوية هذه الثورة بوضوح ، بيد أنّ تعليق موسى بن عيسى) على ذلك : يكشف عن هويتها بشكل أشد وضوحاً ، حيث قال (هم والله أكرم عند الله وأحقّ بما في أيدينا منّا ولكن المُلك عقيم ، ولو أنّ صاحب القبر - يعني النبي (ص) - نازعنا المُلك ضربنا خيشومه بالسيف)[٣٤] . . . . هذه الوثيقة - كما أشرنا إليها في فصل متقدم - تُعدّ إدانة واضحة لعدم مشروعية السلطنة العباسية فيما يترتّب على ذلك : إدانة غالبية الأدب العربي الذي مسخ وجه التأريخ حينما وُظِّف الشعر والنثر في مديح هؤلاء السلاطين . . .

وأيّاً كان ، فإنّ هذه الثورة اقترنت بتقدير الإمام الكاظم (ع) لشخصية صاحبها ، كما اقترنت بإقرار العدو بذلك . . . مضافاً إلى أنّها اقترنت بتسجيل الشعراء لوقائعها ورثاء أصحابها الذين قدّمت رؤوسهم للسلاطين . . . بل إنّ أحد القتلة القوّاد (وهو محمد بن سليمان) - كما يقول الرواة - قد عذّبه ضميره على هذه الحادثة بحيث إنّه - عند تلقينه الشهادة في احتضاره كان يردّد البيت الآتي :

أيا ليت أمي لم تلدني ولم أكن   لقيت حسيناً يوم فخ ولا الحسن[٣٥]

---

(٣٢) مقاتل الطالبيين : ص ٣٠٢ .

(٣٣) نفس المصدر : ص ٣٠١ .

(٣٤) نفسه : ص ٣٠١ .

(٣٥) نفسه : ص ٣٠١ .

ومثل هذا الترديد للبيت المتقدّم : يكشف ـ لا أقلّ ـ عن الإحساس بالذنب وانعكاساته على الشخصية المتصارعة ، المتمزقة ، المتوترة التي تتحسّس بمقارفتها لذنب كبير الحجم ، وهو أمر لوحظ لدى أكثر من شخصية ـ ومنها شخصية معاوية في قتله لحجر بن عدي ـ حيث يكشف مثل هذا التعذيب للضمير عن حقيقة وجدانية واضحة هي : مظلومية المقتول وظلم القاتل . . .

المهم ، أنّ أكثر من شاعر قد سجّل هذه المعركة من خلال (الرثاء) الذي يُعَدّ : الشكل التعبيري الوحيد في أمثلة هذه الحوادث التي تنتهي بقتل أصحابها والتمثيل بهم . . .

لقد رثاه ـ عيسى بن عبد الله ـ بقوله :

فلأبكينَّ على الحسين بعولة ، وعلى الحسن
. . . .
تركوا بفخ غدوة في غير منزلة الوطن
كانوا كراماً فانقضوا لا طائشين ولا جبن
غسلوا المذلّة عنهم غسل الثياب من الدرن(٣٦)

ولعلّ الأبيات الآتية : تُعدّ في النماذج الرفيعة فنياً وفكرياً في رثاء صاحب فخ وجماعته :

صرعى بفخٍّ تجر الريح فوقهم أذيالها وغوادي الدلج المزن
حتى عفت أعظُم لو كان شاهدها محمد، ذبّ عنها ثم لم تهن
ماذا يقولون والماضون قبلهم على العداوة والبغضاء والإحن
ماذا يقولون إن قال النبي لهم ماذا صنعتم بنا في سالف الزمن(٣٧)

لعلّ أهم ما في هذه الأبيات (تضمينها) لشخصية النبي (ص) ، واعتمادها عنصر (المحاورة الفنية) في هذا التضمين . . . حيث اصطنع (محاورة) من

(٣٦) مقاتل الطالبيين : ص ٣٠٥ .
(٣٧) نفس المصدر : ص ٣٠٧ .

النبي (ص) ، وجعلها بدون (جواب ـ ماذا يقولون) ، حيث إنّ صياغة مثل هذه المحاورة تُعدّ (فنياً) ذات أهمية كبيرة ، لا لكونها تعتمد الحوار الحي فحسب بل لأنّ الواقع ـ وهو حادث يقع في المستقبل ـ قد جسّده هذا الحوار ، فضلاً عن أنّ عدم الجواب (ماذا يقولون) يعدّ واقعاً حيّاً بدوره : لكونهم ـ أي القتلة ـ لا يملكون جواباً دون أدنى شك .

* * *

وندع الثورات السياسية : لنتجه إلى الأدب الاجتماعي الذي سجل أحداثاً سياسية ذات دلالة مهمة (بالنسبة إلى الخط المعارض لأنظمة الحكم) ونعني به : الاتجاه الإسلامي الصائب المتمثّل في خط أهل البيت عليهم السلام ، . . . حيث شهد هذا العصر حادثة تولية المأمون للإمام الرضا (ع) ، وإجباره على تقبّل ولاية العهد ، وهو حدث سياسي مهم دون أدنى شك بالنسبة إلى إقرار الحاكمين بمشروعية الإمامة لأصحابها الحقيقيين : حيث اضطروا إلى ذلك ترضية للرأي العام من جانب ، ومحاولة للالتفاف على هذا الخط من جانب آخر . . . ومن الطبيعي أن يرفض الإمام (ع) مثل هذه الولاية التي يعي أهدافها السياسية ، إلاّ أنّه أُجبِر عليها ـ كما قلنا ـ ، . . . والمهم هو : انعكاس هذه الحادثة على الحركة الأدبية واستتباعها إنشاد الشعر بخاصة ، حتى أنّ الشاعر المعروف أبا نؤاس ـ وهو ممن لا يُعنى بالأحداث السياسية ـ وجد نفسه قد تطوّعت بتسجيل مثل هذه الحادثة ، حيث أنشد :

مطهرون نقيات ثيابهم ... تُتلىٰ الصلاة عليهم أينما ذكروا
من لم يكن علوياً حين تنسبه ... فحاله في قديم الدهر مفتخر
والله لمّا برأ خلقاً فأتقنه ... صفاكم واصطفاكم أيها البشر
فأنتم الملأ الأعلى وعندكم ... علم الكتاب وما جاءت به السور[٣٨]

إنّ هذا النص يكشف عن جملة من الحقائق الاجتماعية في ميدان الأدب ونشاطه ، . . . فأولاً : بما أنّ الإرهاب يحتجز الشاعر من قول الحقّ ، حينئذٍ فإنّ أيّة

(٣٨) المجالس السنية : ص ٥٨٨ .

فرصة ـ حتى لو كانت محفوفة بالخُدعة : كما هو شأن هذه الحادثة التي رفضها الإمام (ع) ـ سوف تسمح لبروز الحقائق على ألسنة الشعراء . . . ثانياً : إنّ مدح الإمام (ع) لا يقترن بأية حوافز مادية أو اجتماعية ، حيث لا جوائز ضخمة تنتزع من بيت المال ، ولا مواقع اجتماعية تنتظر الشاعر (كما هو شأن المديح لسلاطين الدنيا . .) . . . ثالثاً : إنّ المدح لا يتجاوز الحقائق العبادية التي خلعها الله تعالى على الشخصيات المصطفاة : من حيث التميّز : روحيّاً ، حيث لحظنا كيف أنّ الشاعر وصف الإمام (ع) وأهل البيت بأنّهم (مطهّرون) (نقيّات ثيابهم) (مصطفون) (عندهم : علم الكتاب) الخ . . . فيما يفتقر إليها سائر الشخصيات الدنيوية التي اتّجه إليها شعراء الجوائز والمواقع . . .

إنّ هذه الأسباب مجتمعة تجعل أمثلة هذا المديح متسماً (بالصدق الوجداني) دون أدنى شك ، . . . لذلك ما أن يجد الشاعر أية مناسبة تسمح له بإبراز الحق حتى يتّجه إلى تسجيل ذلك ، . . . وهذا من نحو ما ذكره المؤرخون من أنّ الشاعر المذكور (أبا نؤاس) خرج يوماً فشاهد راكباً إلى جانبه ، فسأل عنه وقيل له هو الإمام الرضا (ع) ، فأنشد قائلاً :

إذا أبصرتك العين من بعد غاية ... وعارض فيك الشك أثبتك القلب
ولو أنّ قوماً يمّموك لقادهم ... نسيمك ، حتى يستدلّ بك الركب(٣٩)

كما أنّ الشاعر المذكور نفسه (ونعني به : أبا نؤاس) عندما عوتب ـ في مناسبة أخرى ـ على عدم مدح الإمام (ع) ، قال :

قلت لا أهتدي لمدح إمام ... كان جبريل خادماً لأبيه(٤٠)

هذه النماذج ونظائرها تكشف ـ كما قلنا ـ عن حقائق ذات خطورة بالنسبة لشخصيات أهل البيت (ع) وتصورات الرأي العام حيالهم ، بما في ذلك : الشعراء الذين لا يُعنون بالحوادث الاجتماعية . . .

---

(٣٩) نفس المصدر : ص ٥٨٨ .
(٤٠) نفسه : ص ٥٥٨ .

فنيـــــاً

يظل هذا الشاعر (من حيث أدوات الصياغة) من مجددي الشعر ـ كما ألمحنا إلى ذلك في مقدمة هذا الفصل ، ولا يُعنينا من تجديده إلّا ما كان مرتبطاً بقـول الحق ، . . . أمّا ما عداه ، فلا قيمة للتجديد فيه البتة ، . . . ولعلّ النماذج التي وقفنا عنـدها تكشف عن جانب من سمات الفن لدى الشاعـر ، . . . فهو قـد يتجه إلى اللغـة المباشرة ـ نـظراً لكون الموقف يتطلب عرض الحقـائق بشكل واضـح ـ إلّا أنّه يـوشّح اللغـة بسمات فنيـة تعوّض عن عنصر (الصورة) وهذا مثل (تضمينه) لشخصية جـبرئيل (ع) في النمـوذج الأخـير ، أو مثـل (تضمينـه) لعلم الكتـاب ، والسـور ، والإصـطفـاء : في النمـوذج الأسبق . . . وعندما يتّجه إلى اللغة غير المباشرة (أي : اللغـة الصوريـة) حينئذٍ نلحظ سمات الصياغة الفنية من الـوضوح بمكـان كبير . . . ففي البيتـين اللذين ذكرهمـا ـ وهو يسأل عن الراكب الذي لم يعرفه ـ نجد أنّ (الصورة الفنية) تتصاعد في جماليتها لـدرجة لافتة للنظر ، فهو يعتمد (الصـورة الفرضيـة) (الصورة الاستعـارية) لتعميق الـدلالة التي يستهدفها ، حيث توكّأ على (البُعد النفسي) في صياغة هذه الصور ، فـأوضح بـأنّ (القلب) يثبت ما أبصرته العين (وهو لم يرَ وجه الإمام بل رأى شخصه) ، كما أوضـح بأنّ (النسيم) يقود القوم إلى معرفتـه ، أي أنّ العطر يقتـاد الإنسان إلى تتبّـع مصدره ، ومن ثم : معرفته . . . إنّ مثل هذه الصور (لا مغالاة فيها) نظراً لارتكـانها إلى حقائق نفسية (وعبادية أيضاً) ، والمهم ـ بعد ذلك ـ أنها (فرضية واستعـارة) تستند إلى خـبرة تمتزج بالصدق الوجداني الذي يمنحها جمالية جديدة دون أدنى شك . . .

* * *

وندع هذا الشاعر ، لنجـد شعراء آخـرين (ممّن عرفـوا بسمة النضـج الفني) قد سجلوا هذه الحادثة الاجتماعية ، . . . ومنهم : الشاعر المعروف (دعبـل الخزاعي) فيـما سنعرض له في هذا الفصل لاحقاً ، . . .

كما أن الشاعر الملتزم (إبراهيم بن العباس) سجل هذه الحادثة :

أزالت عـزاء القلب : بعد التجلّد ‏ ‏ ‏ مصـــارع أولاد النبي محـمــد[٤١]

(٤١) نفسه : ص ٥٨٧ .

كما سجلها شعراء آخرون ، لانعرض لنماذجهم، بقدر ما يعنينا أن نشير إلى انعكاسات هذه الحادثة : على النتاج الأدبي ، حيث تفصح ـ كما كرّرنا عن تصورات الرأي العام حيال شخصيات أهل البيت عليهم السلام ـ ليس في نطاق التسجيل لحادثة سياسية أو المديح لشخصية الإمام (ع) ـ وهو حيّ ـ ، بل نجد ذلك منعكساً بعد وفاة الإمام (ع) أيضاً ، حيث سجّل حادثة وفاته (ع) أكثر من شاعر ، منهم : (دعبل الخزاعي) ، ومنهم : الشاعر المعروف (أشجع بن عمرو السلمي) جاء في قصيدة له :

ما زال مقتبساً من نور والده ... إلى النبي ضياء غير مقبوس
في منبت نهضت فيه فروعهم ... بباسق في بطاع الملك مغروس
والفرع لا يلتقي إلّا على ثقة ... من القواعد والدنيا بتأسيس
. . . .
يا نازلاً جدثاً في غير منزله ... ويا فريسة يوم غير مفروس
لبست ثوب البلى أعزز عليّ به ... لبسا جديداً وثوباً غير ملبوس(٤٢)

فنيـــاً

الأبيات المتقدمة لشاعر ناضج فنياً ، حيث إنّ صياغته تفصح عن سمة (النضج) لديه ، بخاصة في (صوره) الاستدلالية والاستعارية ، . . . ففي البيت الأول (استعارة) فنية تتوكأ على (الصدق الموضوعي) وهو : (الضياء غير المقبوس) بالنسبة لغير الأئمة عليهم السلام فيما يقتبسون من النبي (ص) ضياءهم ولا يقتبسه سواهم ، كما أنّ البيتين : الثاني والثالث : يتوكّئان على الصور (الاستدلالية) أيضاً : ممتزجة (بالاستعارات) ذات الصدق الموضوعي أيضاً ، . . . ومتى يمتزج الاستدلال بالاستعارة : يتضخّم حجم السمة الفنية نظراً لامتزاج الحكمة بالفن (الحكمة هي الاستدلال) والفن (هو الصورة التركيبية) ، . . . فالفروع ـ وهم الأئمة بالنسبة إلى الأصل (النبي (ص)) ـ شمخت من خلال انغماسها في بطاح الملك ، حيث إنّ الفن لا يشمخ إلّا من خلال (القواعد) ـ وهذا هو الاستدلال الصوري الذي يتوسّل بالفن

(٤٢) نفسه : ص ٦١١ ، ٦١٢ .

لتقرير الحقائق . . . وهذا هو الجانب (الموضوعي) من الرثاء . . .

أمّا الجانب (الوجداني) منه ، فيجسّده البيتان الأخيران فيما توكّأ على (الاستعارة) ذات الصدق الوجداني ، . . . إنّه يهتف بمرارة قائلاً : (لبست ثوب البلى ، أعزز علي به لبساً جديداً . . .) إنّه يودّ أن يعزّز بذلك الثوب : ثوب البلى) وهو قمة الحرارة الوجدانية كما هو واضح . . . وقبل ذلك هتف بمرارة أيضاً : مخاطباً الجدث الذي نزل في غير منزله ، واليوم الذي لم يغرس مثله : حيث تفصح هذه المخاطبة عن تصاعد المرارة الوجدانية حيال غربة الموت واليوم والمكان والشخصية ، حيث كان استشهاده (ع) ـ من خلال السّم ـ ونزوله في أرض الغُربة : كما هو واضح .

* * *

وإذا كان الإمام الرضا (ع) (ومثله : الإمام الكاظم (ع) والجواد (ع)) قد واكب الشعر والنثر حياتهم ، وسجّل أهم الأحداث أو المواقف المرتبطة بشخصياتهم ، فإنّ الإشادة بشخصياتهم (وبسائر المعصومين عليهم السلام) تظل : واحدة من أهم سمات الحركة الأدبية (ليس في هذا العصر الذي نؤرّخ له) بل في سائر عصور الأدب . . . وبالمقابل ، فإنّ الاتجاهات أو الشخصيات التي وقفت منهم : موقفاً مضاداً تظل واحدة من سمات الحركة الأدبية التي تنكر ـ دون أدنى شك ـ أيّ موقف مضاد ، مما يستتبع ذلك : بروز أدب سياسي أو فكري يُعنى بالإشادة بأهل البيت عليهم السلام من جانب ، وبهجاء أعدائهم من جانب آخر ، وهو أمر يمكن دراسته ضمن الحقل الآتي :

الأدب الملتـــــزم

يظل الأدب الملتزم : تجسيداً لحركة فنية بدأت منذ عصر النبي (ص) ممتدة إلى حياتنا المعاصرة ، ممّا لا مناص لمؤرّخ الأدب من العناية به : بخاصة أنّ مؤرخي الأدب لم يسجلوا تأريخ هذا التراث إلّا عابراً أو مشوّهاً .

وإذا كان (شعر المديح والهجاء) يرتبط ـ لدى مؤرّخي الأدب ـ بكونه (فنّاً) يتناول الشخصية بالمدح أو الهجاء (بغض النظر عن بواعثه) أو بمحاولة تشويه هذه البواعث أحياناً (كما لو فسّر أحد النقّاد شعر الهجاء السياسي بأنّه نزعة عدوانية أو

إحساس بالنقص الخ) . . . إذا كان (شعر المديح والهجاء) خاضعاً ـ في الغالب ـ لأمثلة هذه المعالجات غير المسؤولية ، . . . فإنّ مهمة مؤرّخ الأدب ، أن يتّجه لإبراز الفوارق بين (المديح والهجاء) الذاتيين ، وبين المديح والهجاء الموضوعيين ، . . . وهو أمر نحاول التوفّر عليه من خلال عرضنا لمجموعة من الشعراء الذين أفرزهم هذا العصر الذي نؤرّخ له . . . ونبدأ بالحديث عن :

دعبل الخزاعي

يُعدّ هذا الشاعر (ملتزماً) ـ في نتاجه ـ بحيث لا يكاد يضارعه آخرون في هذا الالتزام . . . والمهم هو أنّ (التزامه الشعري) يقترن بالنضج الفني لديه ، بحيث دفع ذلك بعض النقاد بالمجازفة إلى القول بأنّ الشعر قد ختم بدعبل ، . . . كما أنّ (البحتري) ـ وهو شاعر متميز في العصر اللاحق ـ أقرّ بأنّ (دعبل) أنضج فنّاً من (مسلم بن الوليد)[٤٣] : علماً بأنّ هذا الأخير يُعدّ في رأس قائمة (مجددي الشعر) ـ كما كرّرنا ، حيث إنّ الجدة في الشعر بدأتَ مع أسماء بشّار والحميري ومسلم وأبي نؤاس وأبي تمام وابن الرومي ـ كما سنرى ، . . . وهذا يعني أنّ هذا الشاعر من الطبقة الأولى فنياً ، كما أنّه من الطبقة الأولى (التزامياً) ، . . وقد اكتسب شهرة بالغة المدى في شعره « الالتزامي » بحيث إنّ سلاطين بني العباس : كانوا يحفظون شعره ويطلبون إنشاده ، ويعطون له « الأمان » في إنشاده الشعر مع أنّه شعر يتمحّض في مدح أهل البيت (ع) وفي هجاء العباسيين والأمويين وسواهم ، ممّا يفسّر لنا جانباً من الأهمية والتقدير ـ فنياً والتزامياً ـ لهذا الشاعر حتى بالنسبة لأشد أعدائه . . .

أمّا بالنسبة لأوليائه فيكفي أنّ الإمام الرضا (ع) كان مثمناً لشخصيته وشعره ، بخاصة قصيدته التائية التي أنشدها للإمام (ع) كما أشرنا في صدر هذا الفصل ـ حيث كان الإمام الرضا (ع) يعلّق بين حين آخر على بعض أبياتها ، ويبكي حيناً آخر ، ويدعو له حيناً ثالثاً ، حتى أنّه قال له (نطق روح القدس بلسانك)[٤٤] . . . أولئك جميعاً ،

---

(٤٣) الغدير : ج ٢ ، ص ٣٧٠ .

(٤٤) نفس المصدر : ص ٣٥٥ .

تكشف عن أنّ هذا الشاعر : يُعدّ متميّزاً في عصره ـ وسائر عصور الأدب ـ فنياً والتزامياً . . .

إنّ (التزام) الشاعر يتمثل ـ كما أشرنا ـ في كونه قد محّض شعره في (مدائح) أهل البيت (ع) ، وفي (هجاء) أعدائهم . . . ولعلّ لهذا السبب ـ نجد أنّ أكثر من مؤرّخ حاقد أو مغفّل (ومنهم: بعض نقاد العصر الحديث) يحاول أن ينتقص من هذا الشاعر ليس من خلال (الجانب الفني) حيث لا مجال للطعن فيه ، بل من خلال (التفسير النفسي) لهجائه (بخاصة : بعض النقاد المعاصرين الذين يجنحون إلى النقد النفسي في دراساتهم) فيما حاول هذا البعض أن يربط بين (الهجاء) وبين (التركيبة النفسية) للشاعر ، بصفة أنّ الهجاء تعبير عدواني أوتعويض عن الإحساس بالقصور ، . . . بيد أنّ أمثلة هؤلاء النقاد فاتهم أنّ مجرد « الهجاء » لا يُعَدّ نزعة مَرَضيّة ، وإلاّ كان هؤلاء النقاد أنفسهم في مقدمة المرضى ، لأنّهم يهجون أيضاً هذا الشاعر وغيره . . .

لا شك أنّ بعض دارسي الأدب لا يملكون أدنى أصالة علمية ، لذلك نجدهم يقتاتون على موائد سواهم (الأوربيين بخاصة) ممن حاول الربط بين نفسية الشاعر ونتاجه ، علماً بأنّ مثل هذا الربط لا يمكن أن يتم إلاّ على يد باحث نفسي حاذق من جانب ، وأن يلمّ بسيرة الشاعر إلماماً مفصّلاً من جانب آخر ، نظراً لأنّ الشعر لا يُعَدّ تعبيراً (عن النفس) في الحالات جميعاً ، بل إنّ (قواعد الفن) تلعب دوراً كبيراً في صياغة التعبير ، فالبكاء على الطَلَل ـ على سبيل المثال ـ يصدر عنه غالبية الشعراء بصفته (قاعدة فنية) وحينئذٍ لا يمكن أن نستخلص من ذلك أنّ الشاعر الباكي على الطَلل : يمتلك تجربة داخلية خاصة تنعكس على نتاجه الفني : الذي يستهله بالبكاء على الطَلل . . . إنّ أمثلة هذا التفسير تعدّ دراسات ساذجة تفصح عن عقم وهزال الدارس الأدبي . . . وهكذا بالنسبة لسائر مسائل الفن (ومنها : فن الهجاء) ، فالهجاء بشكل عام ـ يمثل شكلاً فنياً توفّر عليه الشعراء جميعاً أو غالبيةً (منذ العصر الجاهلي ، فصاعداً . . . .) فهل يعدّ كل الشعراء (مَرضىٰ) ؟ ، وإذا كان الأمر كذلك : فلماذا يُخص هذا الشاعر أو غيره بسمة المرض دون سواه من الهجائيين ؟ إنّ النبي (ص) كان

يطلب من أكثر من شاعر أن يهجو المشركين بشعره : كما نعرف جميعاً ، فهل يُعَدّ هجاء المشركين (نزعة مَرضَية) ؟ .

إذن : يمكننا أن نفسّر بوضوح بأنّ مؤرّخي الأدب ممن يحاول ربط الهجاء لدى دعبل بظلمة نفسيته : إنّما يصدر هو عن ظلمة نفسية تختزن الحقد في أعماقها لمجرد أنّ هذا الشاعر لم يسر على خط السلاطين أو على خط الدارس الأدبي . . . ومن المدهش أنْ نجد (أحد الدارسين المحدثين) يحاول أن يفسّر مديح دعبل لأهل البيت (ع) بأنّه (نتيجة لأموال القميين) ، حيث غاب عن هذا الدارس المغَفّل (وهو كاتب يناصب العداء لأهل البيت عليهم السلام) غاب عن ذهنه أنّ الشاعر كان بمقدوره أن يمدح المأمون وسائر السلاطين ليغدقوا عليه أضعاف المال الذي كان القميّون يغدقونه عليه ، لكن بما أنّ هذا الدارس (في قلبه مرض) حينئذٍ لا نتوقّع منه إلاّ أن يفرز حقده على شاعر أهل البيت ، بل إنّ وساخة هذا الناقد بلغت إلى درجة الدفاع عن القتلة السفّاكين أمثال الحجاج ومعاوية وسواهما بحيث لم يرض أن يمسّ هؤلاء بأيّ سوء . . . وأيّاً كان ، إنّ ما يعنينا من ذلك أن نشير إلى أنّ بعض مؤرّخي الأدب قد شوّهوا دراسة الأدب العربي (وهم في ذلك : يشاركون شعراء المديح واللهو الذين ابتليت بهم مجتمعات الإسلام) : شوّهوا وجه التاريخ نفسه ، حينما أخضعوه لإفرازاتهم النفسية المشحونة بالحقد والجهل ، والانشطار ، والبحث عن الإمتاع الدنيوي العابر . . .

ومهما يكن ، فإنّ وظيفة مؤرّخ الأدب أن يصدر عن (موضوعية) في أحكامه ، وأن يلمّ ـ لا أقلّ ـ بأبسط المبادىء النفسية التي تسمح له بعملية ربط بين النتاج الأدبي ونفسية صاحبه ، ومنه : النتاج المتصل بفن (الهجاء) بحيث يفرز بين (هجاء) معبّر عن (العدوان) مثل : نقائض جرير والأخطل وسواهما ، وبين (هجاء) يُعدّ : دفاعاً مشروعاً عن الحقائق ، فلا يعدّ الهجاء الملتزم ـ كما لو هجا الشاعر : عملاء الاستعمار مثلاً ـ نزعة عدوانية ، بل العكس هو الصحيح تماماً ، لأنّ السكوت عن الظالم هو : مشاركة في الظلم (والظلم : في حدّ ذاته : نزعة عدوانية كما هو واضح) . . .

إذن : عندما يتجه (دعبل) إلى هجاء السلاطين ، إنّما يكون بذلك : قد مارس عملية دفاع مشروعة عن الحق ، . . . كذلك : عندما (يمتدح) الشخصيات النظيفة

المصطفاة (مثل شخصيات أهل البيت الذين لم يستطع أيّ مؤرّخ أن ينسب إليهم أيّة مفارقة في السلوك) : يكون بذلك قد مارس عملية (دفاع عن الحق) أيضاً . . .

وفي ضوء هذه الحقائق يمكننا أن نقدّم نماذج من الشعر (المادح والهاجي) لدى الشاعر ، لملاحظتها فكرياً وفنياً . . .

وإليك ـ أولاً ـ نموذجاً من قصيدته التائية المعروفة :

مدارس آيات خلت من تلاوة ومنزل وحي مقفر العرصات
لآل رسول الله بالخيف من منى وبالركن والتعريف والجمرات
ديار علي والحسين وجعفر وحمزة والسجاد ذي الثفنات
. . . .
قفا نسأل الدار التى خف أهلها متى عهدها بالصوم والصلوات
وأين الألى شطت بهم غربة النوى أفانين في الآفاق مفترقات
. . . .
وما الناس إلاّ حاسد ومكذّب ومضطغن ذو أحنة وترات
إذا ذكروا قتلى ببدر وخيبر ويوم حنين ، أسبلوا العبرات
. . . .
ألم ترَ إنّي مذ ثلاثين حجة أروح وأغدو دائم الحسرات
أرى فيئهم في غيرهم متقسّماً وأيديهم من فيئهم صفرات
إذا وتروا مدّوا إلى واتريهم أكفّاً عن الأوتار منقضيات

الغنائية والإنسيابية

هذه الأبيات وسواها ، تتفجر (غنائية) ملحوظة ، بحيث لا يكاد يردّدها أي متذوق فني حتى يسحر من غنائيتها الحزينة . . . لذلك لا نعجب حينما نجد الإمام الرضا (ع) عندما يستمع إلى قوله :

أرى فيئهم في غيرهم متقسّماً وأيديهم من فيئهم صفرات

إذا به يعلّق قائلاً (صدقت . . .) فهـذه الكلمة : تعبير عن انفعاله (ع) حيال البيت . ويعلّق على البيت الآتي :

إذا وتـروا مـدوا إلى واتـريهـم أكفّـاً عن الأوتـار منـقبضـات

يعلّق (ع) قـائـلاً : (أجـل والله منقبضـات) ـ وهـو يقلّب أكفّـه . . . حيث إنّ عملية تقليب الأكفّ تعدّ انفعالاً كبيراً حيـال البيت وما يتضمن من دلالـة مصوغـة بلغة فنية غنائية بالغة الإمتاع . . .(٤٥) .

الصورة الفنية والإيقاع الداخلي

والواقع أنّ (غنـائية) هـذا الشاعـر ، تظل مـرتبطة بسمـة أخرى هي (الصـورة الحية) التي تتناغم مع غنائية اللغة ، . . . إنّ (الصوت ـ الإيقاع) و (الصورة) تلعبان دوراً فاعلاً في نتاج هذا الشـاعر إلى درجـة ينبهر المتلقي حيـالها كـلّ الانبهار . . . لنقـرأ البيت الأخـير الـذي استـتلى أن يقلّب الإمـام (ع) أكفّـه وإن يعلّق قـائـلاً (أجـل والله منقبضات) ، نجد : أنّ (عنصـر الصـورة الحيّة) ، لا تتضمن أيـة مبالغـة أو إحداث علاقة غريبة بـين طرفَي الصـورة القائمتـين على الاستعـارة أو الرمـز ، فالـرمز هـو (مدّ الأكفّ) أي : عدم الانتقام من العدو ، مقابل الاستعارة التي تتمثّـل في أنّها أي الأكفّ « منقبضـة » عن الانتقـام ، . . . والمهم بعـد ذلـك هـو أنّ هـذه الصـورة (الـرمـزيـة ـ الاستعارية) كُتبت بلغة غنائيـة بالغـة الإمتاع : من حيث نعـومة الجـرس وحلاوتـه ، مضفيـة بذلـك (جماليـة) أخرى عـلى الإيقاع وهـو (الإيقاع الـداخلي) أي : تجـانس الصـوت مـع الـدلالـة ، فـالـدلالـة هي (مـدّ الأكف) ـ وهي رمـز للمسالمة والحب والسكينـة ـ حيث تتناسب مـع (الإيقاع الهـادىء) المتنـاغم مع لغـة الحب : كـما هـو واضح .

الصور التضمينيـــة

تظل (الصورة) عند هذا الشـاعر ـ كـما قلنا ـ مـوسومـة بطابـع الألفة والبسـاطة

(٤٥) نفسه : ص ٣٦٠ .

والوضوح ، والعمق أيضاً ، بحيث يندر أن تتوفّر هاتان السمتان في صياغة الصورة ، . . . وتتضخّم جمالية الصورة عندما تتوكّأ على عنصر (التضمين) أو (الاستدلال) : بخاصة أنّ الشاعر (ملتزم فكرياً) وحينئذٍ فإنّ الصورة الاستدلالية : تكسب الصورة مزيداً من الجمال ، كما أنّ الصورة التضمينية تكسبها نفس الجمال : ما دام التضمين أو الاقتباس ـ في حدّ ذاته ـ دعماً وتعزيزاً للعنصر الفكري الذي يستهدفه الشاعر . . . .

لنقرأ هذه النماذج :

قال الشاعر عن أحد سلاطين بني العباس :

ملوك بني العباس في الكتب سبعة ولم تأتنا عن ثامن لهم كتب
كذلك أهل الكهف في الكهف سبعة خيار إذا عدّوا وثامنهم كلب
وإنّي لأعلي كلبهم عنك رفعة لأنّك ذو ذَنْبٍ وليس له ذنب(٤٦)

إنّ هذه الصورة (التضمينية) تكشف عن مدى (ألفة) و (عمق) الصورة فيما قلنا أنّهما يطبعان نتاج الشاعر . . . بيد أنّ الأهمية لهذا التضمين ليس هو (نقل) أثر من القرآن بنصّه ، بل (تحويره) وَفْقاً للهدف الذي ينشده الشاعر . . . فملوك بني العباس لا يفرق أحدهم عن الآخر من حيث الهوية السياسية ، ولكن الشاعر : عرض لثامنهم (وهو المعتصم) : اتّساقاً مع أصحاب الكهف الذين كان ثامنهم (كلبهم) ، وهذا يعني أنّه انتخب من أقصوصة أهل الكهف : ما يتناسب وهدفه دون أن يلتزم بحرفية النقل : نظراً لأنّ أصحاب الكهف لم يتحدّد عددهم أولاً ، كما أنّهم جميعاً (إيجابيون) بعكس السلاطين الذين ذكرهم ، فضلاً عن أنّ (الكلب) لم يحمل سمة سلبية بل ـ كما تقول النصوص المفسّرة ـ بأنّه قد تبعهم لهدف خاص . . ومن الحقائق المعروفة (في ميدان التضمين الفني) ـ وهي حقائق توفّر عليها المعاصرون ـ أن التضمين لقصة أو لحادثة أو لخبرة اجتماعية أو تاريخية : لا تكمن قيمته في (النقل الحَرفي) بل يُؤخذ جانب منها لكي يُستقر من أجل الهدف الفكري ، لذلك قد يؤخذ جانبها السلبي فيُستثمَر

(٤٦) نفسه : ص ٣٧٧ .

للفكرة الإيجابية ، وقد يؤخذ جانبها الإيجابي فيستثمر للفكرة السلبية ، وهكذا . . وهذا ما صنعه الشاعر في تضمينه لقصة أهل الكهف . . .

الصورة الاستدلالية

والحق ، أنّ نجاح الشاعر في صياغة الصورة يمتد إلى مطلق الصور ، ومنها بخاصة : الصورة الاستدلالية حيث إنّ الاستدلال أو ما يسمّى (في اللغة الأدبية التقليدية) بـ (الحكمة) ، تتميز عن غيرها بكون الصورة (وهي عند النقاد التقليديين أو البلاغيين ـ قد تكون استعارة أو تشبيهاً) تتميز بكونها تستدلّ على الشيء بشيء آخر فيكون طرفَا الصورة (وهو التشبيه) أو (الاستعارة) استدلالاً يقوم على مقدّمتين أو على المقدمة (النتيجة ، أو على النتيجة فحسب . . . لنقرأ هذه الأبيات :

قبران في طوس خير الناس كلّهم ... وقبر شرّهم ، هذا من العبر
ما ينفع الرجس من قبر الزكي ولا ... على الزكيّ بقرب الرجس من ضرر
هيهات كلّ امرىء رهن بما كسبت ... له يداه ، فخذ ما شئت أو فذر[٤٧]

إنّ هذه الأبيات تتضمن مقارنة بين قبرين متجاورين (الإمام الرضا (ع) والرشيد) وقد صاغها وَفْق صور (تضمينية) و (استدلالية) ، أمّا الصورة التضمينية فتتمثّل في البيت الأخير (كل امرىء رهن بما كسبت له يداه . . .) ، وأمّا الصورة الاستدلالية فتتمثّل في قوله (ما ينفع الرجس من قبر الزكي) و (لا على الزكيّ بقرب الرجس من ضرر) . . . إنّ نجاح هذه الصور يتجسّد في ركونها إلى الاستدلال القائم على أنّ تجاور قبرين (يفترقان في هويتها إيجاباً وسلباً) لا يعني (تماثلهما) من جانب ، كما لا ضرر على ذلك من جانب آخر ، وهو استدلال فني ممتع كل الإمتاع دون أدنى شك ، ما دام الهدف هو إبراز الحقيقة التي تشير إلى الفارقية بين الإمام (ع) وسلطان الدنيا ، حيث إنّ هذه الصورة الاستدلالية سبقتها مجموعة من الصور الفنية التي استمع إليها (المأمون) ـ حيث أمنَ الشاعر بأن ينشده قصيدته الرائية التي جاء فيها :

(٤٧) نفسه : ص ٣٧٦ .

لم يبق حي من الأحياء نعلمه ... من ذي يمان ولا بَكرٍ ولا مَضر
إلّا وهم شركاء في دمائهم ... كما تشارك أيسار على جزر
قتلاً وأسراً وتخويفاً ومنهبة ... فعل الغزاة بأرض الروم والخزر
أرى أمية معذورين إن قتلوا ... ولا أرى لبني العباس من عذر

ويقول المؤرخون (أنّ المأمون) ضرب بعمامته الأرض حين استمع إلى هذه الأبيات (وفيها : مقارنة بين الإمام الرضا (ع) ووالده الرشيد ـ كما لحظنا) وقال : (صدقت . . .) . . . هذا يعني : أنّ الشاعر نجح ـ فنياً ـ من خلال (الصورة الاستدلالية) ـ وسائر الصور التشبيهية والاستعارية والتضمينية التي وردت في هذه الأبيات ـ وهو أمر يعود ـ من جانب ـ إلى (الصدق الموضوعي) في هذه الصور ، ثم (الصدق الفني) من جانب آخر ، حيث يضطرّ حتى العدو إلى التسليم بالحقيقة التي أفرزها التعبير الفني لدى هذا الشاعر . . .

الصورة الساخرة

ولعلّ مما يُضفي جمالية فائقة على الاستخدام الصوري لدى هذا الشاعر أنّه يتوكّأ ـ في كثير من صوره ـ على عنصر (السخرية) ، كما لحظنا في مقارنته المتقدمة ، أو في هجائه للمعتصم ، وكما نلحظ بوضوح في البيتين التاليين اللذين قالهما بمناسبة موت (المعتصم) وسلطنة (الواثق) :

الحمد لله ، لا صبر ولا جلد ... ولا عزاء إذا أهل البلا رقدوا
خليفة مات لم يحزن له أحد ... وآخر قام لم يفرح به أحد[٤٨]

وقوله في هجاء المتوكل :

ولست بقائل قذعاً ولكن ... لأمرٍ ما تعبّدك العبيد[٤٩]

فالنموذج الأول يُعدّ من قمة الشعر الساخر الذي عرفته عصور الأدب بحيث يُعدّ

---

(٤٨) نفسه : ص ٣٧٨ .
(٤٩) نفسه : ص ٣٧٨ .

(وثيقة) لمهزلة حكم السلاطين الذين يموتون فلم يحزن عليهم أحد ، ويُنصبَون فلم يفرح بهم أحد ، حيث تظل أمثلة هذا الشعر الساخر : تعبيراً واحداً من أشكال التعبير عن الحقائق الاجتماعية التي تتحدّث عن أصوات الرأي العام وتصوراتهم للسلاطين : بعكس شعراء المديح الزائف الذين خلعوا على السلاطين صفات الزهد والتقوى ونحوهما مما يثير سخرية القارىء من أمثلة المديح الذي لا يُعنى بقيمة الكلمة ما يفقدها كل دلالاتها الإنسانية . . .

المهم ، أنّ هذا الشاعر (وهو ملتزم إسلامياً) قد واكبه (الفن) أيضاً بحيث جاء نتاجه (نموذجاً) للشعر الناضج فكرياً وفنياً ، فيما نكتفي بهذا القدر من الحديث عنه ، ونتّجه إلى شاعر آخر هو :

منصـــور النمـري

يعدّ هذا الشاعر (التزامياً) بدوره ، كما أنّه (فنياً) يمتلك تجربة شعرية ناضجة . . إلاّ أنّ مؤرّخي الأدب يشيرون إلى أنّه في بعض نتاجه يستخدم عنصر (التورية) ، فيشير مثلاً إلى اسم (هارون) وهو سلطان عباسي (الرشيد) ، ويقصد به الإمام علياً (ع) ، بصفته بالنسبة إلى محمد (ص) بمنزلة هارون من موسى . . . وإذا صحّ ذلك ، فإنّ هذه الظاهرة تشير إلى أنّ ظروفاً إرهابية قد اضطرته إلى ذلك . . . ولا أدلّ على هذا من أنّ (الرشيد) ـ كما يقول المؤرخون ـ سمع بعض شعره فأمر بقطع لسانه وقتله ، وقطع رأسه وإرساله إليه ، إلاّ أنّ وفاة الشاعر لم تحقق للسلطان رغبته العدوانية . . . لكن السلطان ـ كما يقول المؤرخون ـ هم بنبش قبره من أجل السبب المذكور . . .

المهم أنّ الشاعر في نتاجه المأثور عنه قد عُرِف ـ في الأوساط الأدبية ـ بحيث كان شعره يتردد على بعض الألسنة ، مثل ما يذكره المؤرخون من أنّ بعض الثوار (في المعركة التي قادها ابن طباطبا العلوي بقيادة أبي السرايا في سلطنة المأمون)[٥٠] كان يتمثل

---

(٥٠) مقاتل الطالبين : ص ٣٤٧ .

بشعره عن الإمام الحسين (ع) ، كما هو شأن كثير من الثوار الذين كانوا يتوسّلون بالشعر : إمّا تمثّلاً أو ارتجالاً بما يتناسب ومناخ المعركة . . . وعندما يتمثّل هؤلاء بنتاج شاعر ، فهذا يعني : أنّ هذا الشاعر يحتل موقعاً أدبياً له قيمته الاجتماعية كما هو واضح . . . .

ويمكننا أن نتبينّ مستويات نتاجه ـ فنياً وفكرياً ـ من خلال تقديم بعض النماذج من نتاجه المشهور ، قوله :

آل النبي ومن يحبهم ... يتطامنون ، مخافة القتل
آمنوا النصارى واليهود وهم ... من أُمّة التوحيد في أزل[٥١]

هذان البيتان يكشفان ـ فكرياً ـ عن المناخ السياسي الذي غلّف هذا العصر بحيث إنّ مَن يتجاهر بحب أهل البيت (ع) يتعرّض للقتل ، ولعلّ هذا يكشف عن سرّ (التورية) التي كان يستخدمها ، . . . وبالفعل : تعرّض الشاعر للقتل بسبب هذا ـ كما يقول المؤرخون ـ بحيث أنّ الرشيد همّ بنبش قبره ـ كما أشرنا ، وأمّا :

فنيـــاً

فإنّ البيتين يكشفان عن النضج الفني لديه : بخاصة (تضمينه) (الصوري) للنصارى واليهود ـ وهم في ظل آمن ـ مقابل آل النبي (ص) وهم في الشدة . . .

ولعلّ قصيدته اللامية الآتية ـ وهي التي تمثّل بها بعض المقاتلين ـ ـ كما أشرنا ـ تكشف عن النضج الشعري بنحو أشدّ وضوحاً (وهي في رثاء الحسين (ع)) :

شاء مِن الناس راتع هامل ... يعللون النفوس بالباطل
تقتل ذرية النبي ويرجون ... جنان الخلود للقاتل
ما الشك عندي في كفر قاتله ... لكنّني قد أشك في الخاذل

(٥١) أدب الطف : ج ١ ، ص ٢١١ .

أعـاذ لي إنّـني أحـب بـني أحمد ، فالـترب في فم العاذل[٥٢]
. . . الخ . . . ،

فالقصيدة (من حيث الوزن) تتوهج بغنائية فائقة تتناسب مـع الطابـع المأساوي لمعركة الطف ، . . . كما أنّها (من حيث العنصر الصـوري) تظل ـ مثـل سائـر الشعر الالتزامي ـ مطبوعة بنسبة صورية غير مكثّفـة من جانب ، ومـألوفـة واضحة من جـانب آخر . . . لننظر إلى البيت الأخير مثلاً ، نجـده يعتمد عنصر (التضمـين) لتراث ثقـافي هو : إلقاء التراب في فم العدوّ بصفته (رمزاً) لتفاهة الكـلام الصادر عن العـدو حيث خاطب من يلومه على محبته لآل النبي (ص) بقوله (فالترب في فم العاذل) . . . .

ولعلّ الطابع (الإنسيابي) في اللّغة : من حيث الإشراق والنعومة ، يتمثّل بشكل واضح في نموذج ثالث ، جاء فيه (وهو في رثاء الحسين (ع) أيضاً) :

فـوافـوا تَـربـلا مـع المنـايـا بمـرداة ، مـسـومـة الخـيـول
وأبنـاء السعـادة قـد تـواصـوا عـلى الحدَثـان ، بالصبر الجميـل
. . . .
ألم يحـزنـك سرب مـن نـسـاء لآل محـمـد خمش الـذيـول
يشققن الجيـوب عـلى حسـين أيـامىً قـد خلون من البعـول
فـقـدن محـمـداً فـلقـين ضيـما وكنَّ بـه مصـونـات الحجـول
تحـيـات ومـغـفـرة وروح على تلك المحلـة والحلـول[٥٣]

فنيـــاً

هذه الأبيات وسواها تفصح عن اللغة : الانسيـابية ، المشرقـة ، اللينة : محفـوفة بعنصر صوري عابر مثل (خمش الذيول) (مصـونات الحجـول) فضلاً عن احتفـاظها بعنصر إيقاعي (غير إيقاع الوزن والقافية) بل : إيقاع (التجانس) خارجياً وداخلياً ، مثـل (المحلّة والحلول) حيث جـانس إيقـاعيـاً بـين المنـزل والنـازل ، وجـانس بينهـما

---

(٥٢) نفس المصدر : ص ٢٠٨ .
(٥٣) نفسه : ص ٢٠٩ ، ٢١١ .

(فكرياً) حيث تنسحب نظافة النازل على المكان الذي نزل فيه . . . والمهم - بَعد ذلك - أنّ (الصدق الوجداني) مقروناً بـ (الصدق الفني) ، يسحب على نتاج الشاعر : قيمة لها أهميتها في ميدان الأدب الملتزم . . . .

وإذا كان (النتاج الملتزم) يتفاوت من شاعر إلى آخر ، فيتضخّم - من حيث الكم - عند شاعر مثل دعبل الخزاعي ، وتقلّ نسبته عند (النمري) ، فإنّه يرِدُ عابراً عند شاعر معروف آخر هو :

أبو تمـــام

يظل هذا الشاعر في رأس قائمة (مجدِّدي الشعر) - في نظر المؤرخين ، بحيث جسّد تيّار ما يسمّى بـ (الشعر التوليدي) مقابل (الشعر التقليدي) الذي جسّده (البحتري) في الفترة اللاحقة التي سنعرض لها . . . لكن ، كما أوضحنا - أنّ هذين التيارين إلى (الافتعال) أقرب منهما إلى (التجديد) أو (التقليد) حيث تظل مستويات التجديد التي أشرنا إليها - في مقدمة هذا الفصل (التجديد في : الموضوعات ، البناء ، الأشكال الفنية ، اللغة ، المعاني ، الصور) نسبية ، بعضها قد سبق هذا العصر مثل : التجديد الذي لحظناه عند الكميت ، ثم التجديد لدى الحميري ، وبعضها لا يتجاوز (توليد الصور نسبياً) أو (المعاني) الفلسفية وسواها مما أفرزتها ثقافة العصر من خلال الترجمة وغيرها . . . لذلك ، فإنّ أهمية هذا الشاعر وسواه لا تكمن في عنصر (الجدّة) النسبية ، بقدر ما تكمن في الصياغة الفنية بعامة (من حيث معايير الشعر الموروث) . . . .

وأيّاً كان ، فقد سبق أن وقفنا عند بعض نماذجه المنتسبة إلى (الجدة) - كما يقول المؤرخون - ، ما يعنينا الآن أن نعرض لبعض نماذجه : لملاحظتها فنياً وفكرياً . . . .

يقول في إحدى قصائده التي يعرض من خلالها لأهل البيت عليهم السلام ، ومطلعها :

أظبية حيث استنّت الكتب العفر ... رويدك لا يغتالك اللّوم والزجر

ودهر أساء الصنع حتى كأنما ... يقضى نذوراً في مساءتي الدهر

فعلتم بأبناء النبي ورهطه أفاعيل أدناها : الخيانة والغدر
ومن قبله أخلفتم لوصيّه بداهية دهياء ليس لها قدر
فجأتم بها بكراً عواناً ولم يكن لها مثلها مثل عوان ولا بكر
أخوه إذا عدّ الفخار وصهره فلا مثله أخ ولا مثله صهر
وشد به أزر النبي محمد كما ردّ من موسى بهارونه الأزر
وما زال كشافاً دياجير غمرة يمزّقها عن وجهه الفتح والنصر
ويوم الغدير استوضح الحق أهله بضحياء لا فيها حجاب ولا ستر[٥٤]
الخ . . . . . .

فنيـــاً

نجد هذه الأبيات ـ وسواها مما لم نعرض لها ـ تتميز بكونها ذات عنصر صوري (مكثّف) حيث قلنا أنّ (الشعراء الملتزمين) لا يكثفون نتاجهم بعنصر الصورة إلّا بقدر متطلبات السياق ـ وإن كانوا متفاوتين في ذلك كما لحظنا في التفاوت بين الكميت والحميري في العصر السابق أو دعبل والنمري في هذا العصر ـ لكن بعامة ، ما دام الشاعر (أبو تمام) يمثّل خطّاً فنياً أكثر منه التزامياً ، حينئذٍ نتوقّع أن تكون عنايته منصبة على الفن ، ومنه : تكثيف العنصر الصوري (بصفة أنّ الصورة هي البُعد الآخر (بالنسبة للإيقاع) في صياغة الشعر) . . . لذلك يتكثّف هذا العنصر في النموذج الذي أوردناه ، فمع الاستهلال نواجه الصورة الاستعارية (لا يغتالك اللوم والزجر) ، وهكذا سائر الأبيات بحيث لم يكد يخلو بيت من عنصر الصورة مثل (ودهر أساء الصنع) (فجأتم بها بكراً عوانا) (كما شد من موسى) (وما زال كشافا دياجير . . .) (ويوم الغدير استوضح الحق) الخ . . . فالصور هنا تتوالى واحدة بعد الأخرى : لتشير إلى أنّ الشاعر يُعنى بصناعته وأنّ وظيفته هي نحت الصور التي حملت مؤرّخي الأدب ـ كما قلنا ـ على أن يدرجوه في رأس المولّدين أو رائدهم . . . لنقرأ هذين البيتين عن الإمام علي (ع) في استشهاده :

---

(٥٤) ديوان أبي تمام : دار الفكر ، بيروت ، ص ١٠٦ ، ١٠٩ .

أأنتم جعلتم حـظّه حظّ مـرهف من البيض يوماً حظّ صاحبه القبر
بكفّي شقي وجّهتـه ذنـوبـه إلى مـرتع يـرعىٰ به الغيّ والـوزر

فتـوليد الصـور هنا : يـظل (مستهدفـاً) في حادثـة استشهـاده (ع) بسيف أحـد المجرمين ، حيث (ولد) صورة (الذنوب) التي توجّه صاحب الجريمـة ، إلى (مرتـع) ـ وهي صورة أخرى ـ وهذا المرتع (يرعى) به : الغي والوزر ، وهي صورة ثالثة . . .

إذن : (ولّد) ثلاث صـور (في بيت واحد) تتنـاسب ـ بطبيعـة الحال ـ مـع نمط النفسية التي أقدمت على الجريمة ، حيث إنّها ترعرعت في مفهومـات (الخوارج) الـذين اجتهـدوا في صياغـة الأباطيـل تحت ستار (الحق) ـ كـما وصفهم الإمام عـلي (ع) . . . لذلك جاءت هذه الصـور (الذنـوب ، المرتـع ، الغيّ) متجانسـة مع مفهـوماتهم التي نبتت في مراتع الغي ، حيث إنّ المرتع يتناسب مع (الاجتهادات الفكريـة الضالـة) من حيث نموها غير المشروع : كما هو واضح . . .

وأيّاً كان ، فإنّ مؤرّخ الأدب بمقدوره ، أن يتابع نتاج هذا الشاعر ، ليجـده ـ كما قلنا ـ يُعنى بتوليد الصورة الفنية ، . . . إلاّ أنّ ذلك يظل بالقياس إلى الفترة اللاحقة التي سنعـرض لها ، محـدوداً من حيث حجم التوليـد الذي نلحـظه لدى شـاعـر مثـل (ابن الرومي) كما سنرى . . .

لكن قبـل أن نعرض للفـترة اللاحقـة ، ينبغي أن نقف عند شـاعر آخـر ، عرف بتوليده (للصور الفنية) أيضاً ، كما عرف بنوع من (الالتزام الفكري) في نتـاجه ، ألا وهو :

الشـــافعي

بالرغم من أنّ الشافعي يعدّ فقيهاً ، إلاّ أنّه ـ شعرياً ـ يـظل من الطبقـة المتميزة ، بحيث إنّ من يتتبع شعره يجده من النمط الذي يضارع غالبية كبار الشعـراء . . . وهناك سمتان تطبعان شعره فنياً ، أولاهما : اللغة المشرقة ، والأخـرى : توليـده للصور . . . وإذا كان أبو تمام ـ كما لحظنا ـ يُعني بالتوليد إلى درجة مكثّفـة ، فإنّ عنـاية الشـافعي تقل عنه كثافة ، ولكنها تزيد عليه جمالاً ، أي : أنّه يتخلّى عن (التغريب) في الصورة ويجنح بهـا إلى الأُلفة والـوضوح ، . . . مضـافاً إلى سمـة صوريـة أخريـة هي : اعتـماده عـلى

(الصورة الاستدلالية) أو (الحكمية) بنحو ملحوظ ، . . . ولعلّ ذلك نابع من كونه يُعنى بالحكمة وبطريقة صياغتها فيما انعكست على نتاجه الفني : كما سنرى . . . بيد أنّ الأهم من ذلك كله ، أنّ هذا الشاعر بالرغم من كونه ينتسب إلى غير مدرسة أهل البيت فقهياً إلاّ أنّه يعدّ من أشد الشعراء إشادة بأهل البيت عليهم السلام حتى اشتهر بذلك شهرة تلفت الانتباه ، وإن كنّا نتحفّظ في بعض ما نُسب إليه من الشعر ، وهذا ما يجسّد ظاهرة لا بد لمؤرّخ الأدب أن يقف عندها ليلتمس تفسيراً اجتماعياً للظاهرة المذكورة . . . والواقع ، إنّنا لا نحتاج إلى أدنى تأمّل حتى ندرك أنّ غالبية المعنيين بشؤون الفكر الإسلامي : يقرّون بأنّ أهل البيت عليهم السلام هم خلفاء الرسول (ص) . . كل ما في الأمر أنّ البعض من هؤلاء المفكّرين يُعنى بمتاع الحياة فلا يسمح لسواه بأن يحتل أي موقع دنيوي ، والبعض الآخر يختزن الحسد في أعماقه ، والبعض الثالث يخشى بطش الجبّارين ، والبعض الرابع مغفّل لا يمتلك قابلية على فرز الحقائق . . . وهناك قلّة ممن تملّك الجرأة أو النظافة التي تسمح لها بقول الحق (ومنهم الشاعر الشافعي) . . . ولعلّ النماذج الآتية تكشف عن المناخ الاجتماعي الموبوء بالإرهاب حيال من يحمل الانتساب أو المودّة لأهل البيت عليهم السلام ، حيث اضطرّ الشافعي إلى الإعلان عنها ، على هذا النحو :

إن كان رفضاً حبّ آل محمد ... فليشهد الثقلان أنّي رافضي[٥٥]

* * *

إن كان حبّ الوصي رفضاً ... فإنّني أرفض العباد[٥٦]

* * *

لئن كان ذنبي حبّ آل محمد ... فذلك ذنب لست عنه أتوب[٥٧]

* * *

---

(٥٥) ديوان الشافعي : دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص ٧١ .

(٥٦) نفس المصدر : ص ٥٦ .

(٥٧) نفسه : ص ٥٦٠ .

إذا في مجلس ذكروا عليّاً وسبطيْه وفاطمة الزكية

....

إذا ذكروا عليّاً أو بنيه تشاغل بالروايات الدنيّة
وقال تجاوزوا يا قوم عنه فهذا من حديث الرافضيّة[٥٨]

فكرياً

هذه النماذج تكشف ليس عن المناخ الاجتماعي الذي لم يسمح بالحديث عن أهل البيت عليهم السلام ، فحسب بل تتجاوزه إلى الاشتغال عن ذلك ، أو تهمة الرفض ، أو السخرية . . . وحينئذٍ لا بدّ أن يترك هذا (المنبّه الاجتماعي) أثراً أو استجابة أو ردّ فعلٍ متناسب مع المحرّك المذكور لدى أي شخصية موضوعية (مثل الشافعي) لذلك ، نجد أنّ استخدامه لمصطلح (الرفض) يتكرّر بنحو ملحوظ ، أي يتناسب تكرر الحديث مع حجم (المنبّه الاجتماعي) ، . . . ليس هذا فحسب ، بل نجد أنّ الشافعي يؤكّد بأنّه ليس (رافضياً) فحسب بل إنّه (أرفض العباد) ، أو نجده يُشهِد الثقلين بأنّه رافضي ، . . . إنّ إشهادَه الثقلين له : دلالة نفسية واضحة ، كما أنّ تأكيده بأنّه (أرفض) العباد له دلالته النفسية أيضاً . . . إنّه ردّ فعل عنيف يتناسب مع عنف المحرّك الاجتماعي ، وإلّا كان بمقدوره أن يكتفي بالقول بأنّه محبّ لأهل البيت فحسب دون أن يضطرّ إلى أن يشهد الثقلين بذلك ، ودون أن يضطرّ إلى أن يقول بأنّه أشدّ العباد حبّاً لهم ، إلّا أنّه استخدم المصطلح المذكور (الرفض) : نظراً لكونه (التهمة السياسية) من جانب، ولكونه تجسيداً لردّة الفعل المتناسبة مع حجم التهمة من جانب آخر . . . كذلك ، تأكيده بأنّ محبته لأهل البيت (ع) إذا كانت ذنباً ، فإنّه لن يتوب عن هذا الذنب ، بحيث يفصح هذا التأكيد على عدم التوبة : عن مدى ردّة الفعل حيال المحرّك الاجتماعي المذكور . . . .

وأيّاً كان الأمر ، يعنينا أن نشير (فكرياً) إلى أنّ هذا الشاعر يعدّ واحداً من

(٥٨) أدب الطف : ج ١ ، ص ٢١٩ .

الأصوات النظيفة التي سلمت من التردّي في التيارات المنحرفة التي طبعت كثيراً من الأدباء اللاهثين وراء المتاع الدنيوي العابر . . . .

فنيّـــاً

وأمّا فنياً ، فإنّ هذا الشاعر يظل ـ كما سنلحظ ـ واحداً من كبار شعراء العصور الذين حاول مؤرخو الأدب أن يتجاهلوه بسبب من التزامه بمودّة أهل البيت ، إلاّ أنّه بالرغم من ذلك قد اشتهر بنماذج شعرية ترددت على الألسن وأصبحت بمثابة الأمثال السائرة التي خُلّدت في جميع العصور ، من أمثال قوله :

يا آل بيت رسول الله حبّكم ... فرض من الله في القرآن أنزله(٥٩)
يكفيكم من عظيم الذكر أنّكم ... من لم يصلّ عليكم لا صلاة له

ومن نحو :

سافر تجد عوضاً عما تفارقه ... وانصب ، فإنّ لذيذ العيش في النصب
إنّي رأيت وقوف الماء يفسده ... إن سال طاب وإن لم يجرِ لم يطب(٦٠)

ومن نحو :

فما كل من تهواه يهواك قلبه ... ولا خير في ود يجيء تكلّفا(٦١)

ومن نحو :

وعين الرضا ، عن كل عيب كليلة ... كما أنّ عين السخط تُبدي المساويا(٦٢)

ونحو :

---

(٥٩) ديوان الشافعي : ص ٨٩ .
(٦٠) نفس المصدر : ص ٣٣ .
(٦١) نفسه : ص ٧٧ .
(٦٢) نفسه : ص ١١٨ .

ولا خير في ودّ امرىء متلوّنٍ إذا الريح مالت ، مال حيث تميل[٦٣]

ونحو :

ما حك جلدَك مثل ظفرك فتولّ أنت جميع أمرك[٦٤]

إنّ أمثلة هذه الأبيات تتردد على ألسنة الرأي العام بحيث لم يكد أحد لم تطرق ذهنه دون أنِ يعرف قائلها ، كما أنّ بعضها (مثل البيت الأخير) مقتبس من أدبيات أهل البيت عليهم السلام ، والمهمّ أنّ صياغتها (حِكماً) أو (صوراً استدلالية) ، بلغة محكمة يكشف عن كون هذا الشاعر يعدّ ـ في الطبقة الأولى ـ من شعراء العصور . . . ولعلّ أهم ما يميز هذه النماذج هي كونها ـ كما قلنا ـ تعتمد :

الصورة الاستدلالية

إنّ الصورة الاستدلالية تعدّ محكّاً لضخامة الفن الذي يكتسب طابع الخلود . . . وإذا كان (المتنبي) قد اكتسب شهرته الفنية لدى العصور جميعاً فلأنّ (الصورة الاستدلالية) أو (الحكمية) ـ كما سنلحظ عند حديثنا عن فترة لاحقة ـ قد طبعت نتاج الشاعر المشار إليه (أي : المتنبي) . . . كذلك ، فإنّ (الصورة الاستدلالية) تظل طابعاً ملحوظاً لدى هذا الشاعر الذي نتحدث عنه (أي : الشافعي) . . . فالبيت الأخير (وعين الرضا . .) يعتمد ـ كما هو واضح ـ الصورة الاستدلالية ، كما أنّ البيت قبل الأخير (ولا خير في ودّ . . .) يعتمد نفس الصورة . . . والبيت الذي قبله (إنّ رأيت وقوف الماء يفسده) يعتمد نفس الصورة الاستدلالية . . . وهكذا سائر النماذج التي لم نعرض لها ، وهذا من نحو قوله :

وإذا سمعت بأنّ مجدوداً حوى عوداً ، فأثمر في يديه ، فصدق
وإذا سمعت بأنّ محروقاً أتى ماء ليشربه فغاض فحقّق
لو كان بالحِيَل الغنى لوجدتني بنجوم أقطار السماء تعلّقي

(٦٣) نفسه : ص ٨٨ .
(٦٤) نفسه : ص ٨٥ .

لكن من رزق الحجا حرم الغنى ضدّان مفترقان أي تفرّق
ومن الدليل على القضاء وكونه بؤس اللبيب وطيب عيش الأحمق(٦٥)

إنّ هذه الأبيات تعدّ من شوامخ الشعر العربي الذي يعتمد عنصر (الصورة الاستدلالية) أو (الحكمية) ، بخاصة أنّها تقتبس عنصر الاستدلال أو الحكمة من أحاديث أهل البيت عليهم السلام في ذهابهم إلى أنّ الله تعالى وسّع في أرزاق الحمقى ليعتبر الناس بذلك ، حيث ضمّن الشاعر هذا المفهوم في بيته الأخير ـ كما هو واضح . . .

ليس هذا فحسب ، بل إنّ (تحديده) للصورة يظل ظاهرة واضحة في شعره الصوري ، . . . ففي النموذج المتقدم يقرّر بأنّه لو حمل ذو الحظ عوداً ثم أثمر العود في يده : فصدّقْ ذلك ، وبالمقابل لو أنّ فقيراً ليس بذي حظ جاء إلى ماء ليشربه فغاض الماء : فصدّقْ ذلك أيضاً ، . . . ففي هاتين الصورتين (طرافة وجدّة وعمق) لا تتأتّ إلّا نادراً في الشعر ، حيث إنّ الشاعر اعتمد ظواهر حسيّة (تحيا في خبرة الجمهور) مثل : إثمار العود ، وجفاف الماء ، ثم انتخابه لهاتين الظاهرتين بشكل يتجانس مع حالة (ذي الحظ ـ المجدود) وحالة عديم الحظ (وهو المحروم) ، فذو الحظ يتناسب (العود) مع شخصيته التي يواكبها الغنى والترف بحيث (يثمر) العود في يدها ، (والثمر : أحد مظاهر الترف بالقياس إلى غيره من الأطعمة كالخبز مثلاً) لذلك تجانس مع حالة الغنى . . . وأمّا (الماء) فإنّه متاح لأبسط الفقراء لأنّه ملقى في الطريق يتناوله أي شخص ، لذلك إذا غاض الماء عندما يتقدّم المحروم ليشرب منه ، حينئذٍ يكون انتخاب هذه العينة (وهي الماء) متناسبة مع حالة المحروم أو الفقير . . .

إذن : جاء انتخاب الشاعر لهاتين الصورتين ؛ التقاطا فنيّاً له أهميته وجماليته وطرافته وعمقه . . .

وهكذا سائر الصور الاستدلالية ، . . .

---

(٦٥) أدب الطف : ج ١ ، ص ٢١٦ .

الصــورة المنطقيــة

ويلاحَظ أنّ هذا الشاعر يعتمد على نمطين من (الصور الاستدلالية) ، أحدها : الاستـدلال (الصوري) ـ كـالنماذج المتقـدّمـة ، والآخـر : الاستـدلال المنـطقي ، أي الاستدلال المباشر وليس الاستدلال الذي يعتمد الصورة التي هي عبارة عن تركيب بـين ظاهرتين . . .

ومن النموذج الاستدلالي القائم على المنطق قوله :

إذا افــترقت في الـدِين سبعــون فـرقـة ونيفـاً ، كـما قـد صـحّ في محكم النقــل
ولم يـك نـاج مــنهــم غــير فــرقــة فقـل لي بهـا يـا ذا الـرجـاحـة والعقــل
أفي فــرق الهــلاك : آلُ محــمــد أم الفرقة اللاتي نجت منهم ، قل لي[٦٦]
فـإن قلت في الناجـين ، فـالقـول واحـد وإن قلت في الهـلاك ، حفت عن العدل

فالملاحَظ في هذه الأبيات أنّها (مقتبسة) من الحديث القائل بأنّ أمّة محمـد (ص) تفـترق على اثنـين وسبعين فـرقة ، تنجـو واحـدة منهـا فحسب ، . . . والشـاعـر يقـدّم (استدلالاً منطقيّاً) يقول فيـه : هل أنّ آل البيت هم من الفـرقة النـاجية أم الهـالكة ، فإن كانوا من الفرقة الناجية ، فالأمر يختصّ بهم دون سواهم ، وإن قال القائـل : بأنّهم من الفِرَق الهالكة ، فهذا أمر لا يتعقّله أي إنسان . . . بيد أنّ الشاعـر (وهو يـدرك بأنّ فن الشعر يتميّز عن الكلام المنطقي باعتماده أدوات متنـوعة مثـل : الصورة ، الحـوار ، التقابل ، التكرار ، التجانس ، الـخ) حينئذٍ عـوّض الشاعـر عن (الصورة الـتركيبية) بأدوات مثيرة فنيّاً مثل عنصر (الحوار) الذي أجراه بينه وبين شخص آخر ، ممـا أضفى بُعداً فنيّاً على الصورة المنطقية . . . .

الصورة التضمينية

إذا كانت الصورة الاستدلالية والمنطقية ـ لـدى الشاعـر - ترتكن ـ في كثـير منها ـ

(٦٦) نفس المصدر : ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

إلى نمط ذهنيته أو تركيبته الثقافية التي تستقي من القرآن والحديث ، فإنَّ عنصر (الصورة التضمينية) لا بد أن يفرض فاعليته على نتاج الشاعر ، أي أنّ تضمينه للآيات أو الأحاديث يظل واحداً من المعالم التي تطبع نتاجه ، حيث لحظنا في النموذج الأخير أنّه قد ضمّن صورته المنطقية حديث افتراق الأمّة ، وحيث نلحظ في نفس القصيدة قوله :

وأمسكت حبل الله وهو ولاؤهم كما قد أُمِرنا بالتمسّك بالحبل

فهذه الصورة (الاستعارية) هي (تضمين) للحديث الاستعاري الذي طالب بالتمسّك بأهل البيت (ع) . . . كما أنّ قوله (وقد سبقت الإشارة إليه) (يا آل رسول الله حبّكم فرض . . . .) يعدّ (تضميناً) للآية الكريمة (قل لا أسألكم عليه أجراً إلّا المودّة في القربى) حيث يعتبر هذا الاقتباس نمطاً آخر من (التضمين) وهو عدم اقتباس العبارة ولا تحويرها بل نقل مضمونها ، فإنّ مضمون الآية هو : (فرض المودة) بينا عبارتها قد صيغت بنحو آخر . . .

الصورة المتتابعة

أخيراً ، ينبغي أن نعرض لهذه الأشكال الاستدلالية من حيث حجمها وتركيبتها لدى هذا الشاعر . . . فالملاحَظ أنّ الشاعر لا يكتفي في (صوره الاستدلالية) بصياغة صورة واحدة ـ كما هو طابع كثير من الشعراء ، كما أنّه لا يكثف في البيت الواحد مجموعة صور ـ كما هو طابع آخرين . . . بل يكثّف الصور من خلال تتابعها واحدةً بعد الأُخرى ، عبر الأبيات التي يضطلع كلّ واحد منها بصورة أو أكثر على نحو استمراري ، . . . ففي نموذج متقدّم لحظنا كيفية ارتكانه إلى الصورة الاستدلالية (بالنسبة إلى السفر) حيث قال :

سافر تجد عوضاً عمّا تفارقه وانصب ، فإنّ لذيذ العيش في النصب

ففي هذا البيت صورة استدلالية هي (فإنّ لذيذ العيش في النصب ، كما أنّ البيت الذي يليه : تضمّن(صورة استدلالية) (إنّي رأيت وقوف الماء يفسده إن سال طاب وإن لم يجر لم يطب) ، ويجيء البيت الثالث متضمناً (صورة استدلالية) أيضاً هي :

الأُسد لولا فراق الغاب ما افترست والسهم لولا فراق القوس لم يصب

ففي هذا البيت صورتان استدلاليتان هما : الأُسد ، السهم . . .

والشمس لو وقفت في الفلك دائمة لملّها الناس من عجم ومن عرب

والبيت الخامس : ينطوي على الصورة الاستدلالية أيضاً :

والتِبر كالترب ملقى في أماكنه والعود في أرضه : نوع من الحطب

وفي هذا البيت صورتان استدلاليتان كما هو واضح : التبر ، والعود . . . وفي البيت السادس : امتداد للصورتين الاستدلاليتين السابقتين :

فإذا تغرب هذا عزّ مطلبه وإن تغرب ذاك ، عزّ كالذهب(٦٧)

إنّ هذا النموذج الشعري ، يظل واحداً من نماذج الشعر الصوري الاستدلالي الذي يندر توفّره في الشعر العربي ، حيث حشد في ستة أبيات مما يقارب عشراً من الصور الاستدلالية : كل بيت يتضمّن صورة أو أكثر ، مستقلة أو متفرّعة ، كما أنّه زاوج بين الصورة الاستدلالية والصور الأُخرى مثل التشبيه والاستعارة .

ومعلوم أنّ (الصورة الاستدلالية) عندما تستطيل في أبيات متتابعة من جانب ، وعندما تتفرع من جانب آخر ، وعندما تتجاور من جانب ثالث ، وعندما تتزاوج من جانب رابع بين الاستدلال وغيره من الصور ، حينئذٍ يكتسب النصّ أهمية جمالية فائقة : كما هو واضح . . .

وبعامة ، يمكن القول بأنّ هذا الشاعر يعدّ في مقدمة شعراء العصور التي عرفها الأدب العربي من حيث (فنية) النتاج الذي صدر عنه ، ومن ثَم ـ وهذا هو المهم ـ من حيث توظيف نتاجه الأدبي من أجل أهل البيت عليهم السلام ، مما يفصح عن حقيقة أدبية لا زالت غائبة عن ذاكرة الشعراء أو مؤرخي الأدب ممن لم يفقهوا أهمية الصلة بين الفن الملتزم وبين الفن الذي يتمحّض للشر أو للجنس والخمر واللهو ، حيث

(٦٧) ديوان الشافعي : ص ٣٣ .

يتحسّس القارىء بأهمية (أدوات الفن) حين توظّف من أجل الخير فتكتسب دلالات خطيرة يتحسّسها أي متذوّق للأدب ، مقابل تفاهة (الأدوات) التي تستخدم من أجل الشرّ فيما تفقد جماليتها أيضاً : كما هو ملاحَظ في النتاج الأدبي المنحرف الذي يحرص على تسجيله غالبية مؤرّخي الأدب . . .

الأدب النثـــري

ما تقدم ، يشكل جانباً من خارطة الشعر الذي طبع هذه الفترة التي نؤرّخ لها . أمّا النثر فهو بدوره قد اكتسب جانباً من طابع الجدّة النسبيّة : بصفة أنّ الترجمة والتلاقح الفكري وطبيعة التغيرات الاجتماعية : تعكس آثارها على النثر بطريق أولى ، بخاصة أنّ المفهومات الفلسفية والكلامية قد انعكست نثرياً بادىء ذي بدء ، ثم انسحبت على الشعر ـ كما هو واضح . . . بيد أنّ النثر ـ من حيث أشكاله ـ يأخذ في هذه الفترة طوابع قد يكون بعضها متميزاً عمّا أُلِفناه في الفترات السابقة . . . فالخطابة ـ على سبيل المثال ـ قد ضمر حجمها بشكل ملحوظ بحيث انحصرت في الخطب التقليدية التي كان السلاطين يتوكّؤون عليها في توليتهم السلطنة أو الأعياد ونحوها ، كما انحصرت في مناسبات خاصة أو لقاءات تتطلب إلقاء خطبة من السلطان أو الوافد عليه . . . وهذا بعكس (فن الكتابة) ـ مقالة كانت أو رسالة ـ حيث تكفّلت الكتابة بأداء المهمة التي كانت الخطابة تنهض بها : لأنّ التغير الثقافي من جانب وتيسير الورق من جانب آخر (حيث تمّت صناعة الورق في هذا العصر بعد أن كانت العصور السابقة تعتمد الألواح ونحوها) واستتلاء ذلك كثرة التدوين : يجعل الكتابة متيسّرة دون أدنى شك ، مضافاً إلى أنّ تنوُّع التيارات الفكرية ومحاولة كلّ تيار إثبات وجهة نظره : يستتلي العناية بفن الكتابة التي تظل محتفظة بآثارها : عكس الخطبة التي تحفظ في الصدور فحسب . . . ولعلّ (فن الرسالة) يظل هو : النمط الذي شهد نشاطاً ملحوظاً في هذه الفترة التي نؤرّخ لها ، حيث تضخم حجمها لدرجة التخمة : نظراً لسعة الرقعة الجغرافية للبلدان وتطلب ذلك كثرة الرسائل (الإدارية) بخاصة ، حتى إنّا لنجد عشرات الأسماء من كتاب الرسائل المحترفين ـ أي الذين احتلّوا وظائف إدارية في عمل الرسائل ، بحيث أصبح هذا العمل (فنّاً) يتسابق الأدباء على صياغته واتقانها ، فيما برزت أسماء

معـروفة في هـذا الميدان من أمثـال : سهل بن هـارون ، وعمر بن مسعـدة ، وأحمد بن يوسف ، وإبراهيم بن العباس ، والزيّات وسواهم . . .

بيد أنّ غالبية هذه الأسماء لم تقدّم مادة أدبية ذات بـال بقدر مـا كانت تُعنى بتنميق البـاطـل ، لأنّها تُكتب بلسـان السـلاطـين أولاً (وهـذا مـا يفقـدهـا طـابـع الصـدق الوجداني) ، ولأنّها (رسائل انحرافية) ثانياً لا تُعنى إلاّ بتنميق أوامر السلطان السياسية والإدارية والعسكرية ونحوها . . . لذلك لا يجد مؤرّخ الأدب أي مسـوّغ لتقديم نمـاذج من هذه الرسائل (الزائفة) و (المنحرفة) ، . . . إنّها نمـوذج مماثـل تمامـاً لنماذج الشعـر الذي يمتدح السلاطين (وصاحبه أعرف من غيره ببطلان هذا المـدح) ، مضافـاً إلى أنّه أكـثر مفارقـة وانحرافـاً من شعر المـديح الـزائف ، لأنّ الكاتب : إمّـا أن يكتب بلسان السلطان كما هو طابع الرسائل الإدارية(فيكون الكاتب قد كتب بغير وجدانه) أو يكتب بلسـان الآخرين (كما لو كَلِف بـإيصال أصـوات الآخرين إلى السلطان) وهـذا أيضاً : كتابة بغير وجدان الكاتب ، وإمّا أن يكتب بلسانه هو (وحينئذٍ : نجـد المدح الـزائف طابعاً لمثـل هذه الكتـابة) ، وحتى (الـرسائـل الإخوانيـة) التي شاعت في هـذا العصر أيضاً : تظل فاقدة لعنصر الصدق الوجداني ، . . . إنّها تقدّم (عواطف مفتعلة) تعتمد الـتزويق اللفظي من جـانب وإضفاء السـمات (المبالـغ فيها ـ إيجـاباً أو سلبـاً من جانب آخر . . .

إنّ مـا يلفت النظر حقّـاً (وهـو أمـر مؤسف بـطبيعـة الحـال) أن تـظل الكتـابـة (والخطابة أيضاً) : صياغة تقليدية للأفكـار والأساليب لا تحمـل أي نبض من الصدق الوجداني والفني ، سواء أكانت من قبل السلاطين أو من قبل الأدباء ، فالسلطان يفتتـح خطبته أو رسالته بـالحمد لله ، ويتحـدث عن التقوى ، والعـدل ، والعمل بـأحكام الله تعـالى ، والتلويح بعقـابه أو ثـوابـه : وهـو يفتـك بـالآلاف ، ويبـدّد الأمـوال ، ويعنى بالقصف واللهو والمجـون والترف . . . كـذلك الأدبـاء : يفتتحون كتبهم وخـطابـاتهم بحمد الله ، والعمل بمبـادئه تعـالى ، ثم يتجهون إلى إضفـاء صفات الأنبيـاء على هؤلاء السلاط ، بل نجدهم يقتبسون الآيات أو الأحاديث التي صيغت لمخاطبـة الله تعالى ، ويخلعو، على سلاطين بـل حتى على إخـوانهم الذين يخـاطبونهم أو يـراسلونهم ، . . . أليس م المؤسف أن يخاطب أحدهـم سلطاناً بقوله :

(هـذا مقام العـائـذ بفضلك ، الهـارب إلى كنفـك وظلك ، الفقـير إلى رحمتـك وعـدلك . . .) إنّ هـذا الكلام ينبغي أن يـوجّه إلى الله تعـالى وليس إلى سلطان يفتك بـالبشر ، . . . كما أنّـه أليس من المؤسف أن يكتب أحـدهم رسـالـة إلى أخ لـه ، يقـول فيها :

(أتيتـك وافداً بـذنوبي عـلى عفوك ، واثقـاً لعقوبتي ببِـرك ، لا مستظهـراً عليك بشفيع قدّمته : خلا تـطوّلك بـالعفو عن الإخـوان ، وتفضّلك عليهم بالإحسـان ، فإن تُعاقِب فقد حكمت بالمعدلـة بعقوبتـك على نفسي . . . الـخ)[٦٨] إنّ أمثلة هذا الكـلام عندما توجّه إلى السلطان : يـظل عاطفـة منكرة : لـوضوح بـطلانها ، وحين تـوجّه إلى صديق : يظل عاطفة غير مسؤولة ، أي : عملاً عابثاً ، حتى لو كان الأخ المرسل إليه : رجلاً تقيّاً . . .

وقد يُتساءل : أنّ صياغة أمثلة هذه العبارات تظل (تعبيراً مجازيّاً) ينقلها الكاتب من صعيدها الواقعي (وهي صفات تتصل بالله تعـالى فحسب) إلى صعيدهـا (الفني) الـذي يسمح للفنـان بأن يستخـدم عنصر (التضمـين الفني) ، حيث إنّ « التحـويـر » للنصوص واستثمارها لدلالة أخرى يظل عملاً مقبولاً (من وجهة نظر الفن) . . .

ولكننـــا نجيـب :

إنّ (التضمين الفني) يفقد فاعليته في حالة نقله لسمات خاصة (مثل صفـات الله تعالى) وخلعها على صفات عامة : حيث يستظهر زيفها بوضـوح ، وهذا بعكس مـا لو كان النقل يرتبط بسمة خاصة (تستثمر) دلالتها من أجل دلالة عامة ، وهذا من نحو ما لـو خاطب الكـاتب صديقـه بأنّ الله تعـالى (غفّار للذنـوب) حيث يستثمر هـذه السمة (غفران الذنب) ليحمل صاحبه على أن يتجاوز عن الإساءة التي صدرت عنه ، فيكون (التضمين : لغفران الذنب) سمة خاصة لله تعـالى ، استثمرهـا الكاتب : لخلع سمـة عامة (هي : أن يغضّ الأخ النظر عن السيئة) . . .

وأيّاً كان الأمر ، قد يعثر مؤرّخ الأدب على بعض (الرسائل) أو (الخطب) غـير

(٦٨) جمهرة الخطب : ج ٣ ، ص ٤٥٨ .

الملوثــة بــالانحــراف ، والعبث ، إلاّ أنّها نــادرة لا تكشف عن خصيصــة تــستـحق التسجيل : فكرياً . . . .

وأمّـا فنّياً ؛ فـإنّ هذه الـرسائـل لم تصغ بنحـو متميّز (من حيث عنـاصر الإيقاع والصـورة والأسلوب) عن الفـترات السـابقـة ، إلاّ في تـوشيحهـا بـالبُعـد المنـطقي ، والاقتصاد اللغوي ، والإحكـام في العبارة : حيث إنّ طبيعـة ثقافـة العصر ، والتدريب على الكتابة تستتلي مثل هذه السمات . . . كما هو واضح ، . . . .

* * *

النثـــر القَصَصي

بالرغم من أنّ (أدب الرسائل) يظل هو الطابع الغالب على هذا العصر ، إلاّ أنّ أشكالاً نثرية أخرى كانت تتنفّس ببطء في هذا المنـاخ الذي انعكست عليـه آثار الـترجمة والتلاقح الفكري . وبالـرغم من أنّ الفترة التي سبقت هـذا العصر قد انعكست عليهـا آثار الترجمـة متمثلة ـ في بعض ما تمثّلت فيـه ـ في القَصص المترجمـة و « المحوّرة » مثـل : كليلة ودمنـة وألف ليلة . . . كما لحظنا ، فـإنّ انعكاسـات الترجمـة لا بـد أن تقتـاد إلى محـاولات مستقلة أو شبه مستقلة بحيث يمكن أن يعـثر مؤرّخ الأدب على نمـاذج قصصية تتأثّر بما هو مترجم ومحوّر ، فتحاول الكتابة وَفق لغة : تجمع بين حـداثة هـذا الفن وبين الأسلوب الشائع في العصر ، بحيث تكشف القصة عن ضعف صياغتهـا بنحو ملحـوظ يتناسب وجدة التجربة الفنيـة في هذا الميـدان . . ولعلّ الكـاتب سهل بن هـارون ـ فيما أشرنـا إلى أنّه واحـد من كتّاب هـذا العصر الذي شُغِـل بكتابـة الرسـائـل الانحـرافيـة والعبثية ـ قد أُتيـح له أن يتـوفّر عـلى كتابـة بعض القَصص ، محاولاً من خـلال ذلك أن يوقظ وجدانه على انحرافات السـلاطين بخـاصة ، متّخـذاً من البطل الحيـواني (رمزاً) للتعبير عن انحرافاتهم ، . . ولعلّ اللجوء إلى مثل هذه القَصص : يجسّد نـزوع الإنسان إلى أن يسمح لوجدانه بالتحرّك ، بعد أن يملّ من الكتـابة المفتعلة التي يضـطرّ إليها « في مسايرة مرض العصر » حيث إنّ الشخص مهما بلغت أعماقه من الجدب : يحسّ بالملل أو السأم من مجاراته للسلاطـين ومدحهم (مـع معرفتـه الكاملة بـزيف ما يقـوله عنهم) ، وحينئذٍ يبحث عن وسيلة يتحرّر بها من مكبوتاته ، فيلجأ إلى بشكل فني ـ ولـو كان ذلـك

وقتياً وعابراً ـ يمارس من خلاله عملية نقد لهذه الانحرافات التي انغمس فيها السلاطين (ومَن يتحرّكْ في ركابهم : من أمثاله) . . . لذلك نجد هذا الكاتب ، يتّجه إلى القصة ، للتعبير عن هذه الحالات التي أشرنا إليها . . . .

ولنستمع إلى هذه المحاورة التي يجريها الكاتب بين بطلين من الحيوان (الثعلب والذئب) حيال بطل حيواني ثالث (النمر) ، . . . يقول الأول مخاطباً زميله : (كنت مهموماً بنفسي ، فزادني اهتماماً ما أثبتني من حديثك وألقيْتَ إليّ من سوء حالك ، وها هنا تدبير أن أعتني عليه بهمّة صادقة فلعلّه يعود إلى صلاح . فقال الذئب : ما هو ؟ قال الثعلب : إئت النمر فسله أن يوليك ولاية ترِدُ عليك نفعاً وترِدُ لك ذكراً وتكسبك حمداً ، قال الذئب : فأين ما أخبرتك عن بخله وشراسة خلقه ؟ . . . قال الثعلب : فأعلِمه أنّك لا تفيد شيئاً إلاّ بعثت إليه بشطره . . .) .

هذا النموذج (من حيث الفكر) يفصح عن انحراف هذا العصر الذي نؤرّخ له ، . . . إنّه يتحدث بلسان أحد الكتّاب السائرين في خدمة السلاطين ، موضّحاً كيف أنّ الحكّام ومن يعاونهم : لا هَمَّ لهم إلاّ الاستئثار بالحكم ، وجمع الأموال بحيث يتم التواطُؤ فيما بينهم على اقتسام الولاية والأموال ، . . . إنّهم (شرسون) من حيث الخُلق ، و (بخلاء) من حيث مساعدة الآخرين . . . . . وحينئذٍ : ماذا تجني الرعيّة منهم : إذا كانوا فتّاكاً بهم ، وبخلاء عليهم ؟ . . . .

وأمّا فنّياً : فإنّ اتّخاذ الحيوان (بطلاً) يظل من جانب : تقليداً للقصص المترجم آنذاك ، ويظل من جانب آخر : نقداً للأوضاع الفاسدة للعصر : حيث إنّ النقد المباشر يجر إلى الفتك بالشخص ، أو ـ لا أقلّ ـ يحرمه من جوائز السلطان ، وحينئذٍ يكون اللجوء إلى (الرمز الحيواني) أمراً لا مناص منه .

والحق ، أنّ استخدام العنصر الحيواني لا يحمل أهمية كبيرة في ميدان الفن ، طالما تظل الفارقية ـ بين الإنسان والحيوان ـ في مستويات التركيبة العقلية والنفسية والاجتماعية : من الوضوح بمكان كبير . . . لذلك ، فإنّ اللجوء إلى أبطال الحيوان ، تنحصر مشروعيته ـ آنذاك ـ في كونه مجرّد (رمز) لنقد الأوضاع المنحرفة فحسب : ما دام النقد المباشر غير مسموح به كما قلنا : بخاصة ، أنّ المناخ الأدبي الذي خبر الترجمة

والألفة لأمثلة هذه القصص : يسمح بصياغة هذه النماذج التي تحمل ـ من جانب ـ عنصر الإمتاع القَصصي الذي يميل إليه الجمهور (بصفته يحيا مناخ الترف ـ وهو أحد أشكاله) ، كما أنّه ـ من جانب آخر ـ لا يشكِّل مستمسكاً يمكن التشبّث به لإدانة الكاتب : كما هو واضح . . . لكن (مع ذلك كلّه) يظل مثل هذا الأدب مجرد وثيقة لاكتشاف سمة العصر ، دون أن يعفى صاحبه من مسؤولية المشاركة في انحرافات العصر ، إذ ما الفائدة من أن ينغمس الكتّاب في هَوّة الانحراف (عبر مساهمتهم في مديح السلاطين ، وأخذ جوائزهم) ثم : في نقدهم لأمثلة هذا الانحراف . . .

الفصـــل الســابع
« الأدب في عصر العسكريين عليهما السلام »

يبـدأ عصر العسكريـين عليهما السـلام من ٢٢٥ إلى ٢٦٠ هـ حيث بدأت إمـامة العسكري الأول من التاريخ المذكور إلى ٢٥٤هـ وتنحصر إمامـة العسكري الأخـرى في ست سنوات إلى ٢٦٠ هـ . . .

سياســـياً

يبـدأ هذا العصر بسيـطرة الترك عـلى العباسيـين ، وتحدث اضـطرابات وحيـاكـة مؤامرات متبادلـة بين العبـاسيين والأتـراك من خلع وقتـل ، كـما أنّ كـلاًّ من الإمـامـين العسكريين يتعرضان ـ كما هو شأن سلاطين الدنيا في التعامل مع الأئمة عليهم السلام ـ للإضطهاد والتكـريم في آن واحـد ، مثلما يتعـرّض الإسـلاميـون لنفس التـأرجح بـين الاضـطهاد والتكـريم ، فنجد من يشـدّد عليهم حيناً ومن يفـرج عنهم حيناً آخـر ، كما تحدث ثوراتهم الإسلامية التي لم يكد يخلو منها عصر ، مثل ثورة ـ يحيى العلوي وأخيه ، وهو أمر يعكس آثاره على النتـاج الأدبي لهذا العصر ، مثلما يعكس نمط الحيـاة السياسيـة بعامة : أثره على مطلق النتاج الأدبي ، كما سنرى .

اجتماعيـــاً

يـظل الانحراف الاجتـماعي آخذاً بالتصعيـد في مستـوى السـلاطـين والجمهـور أيضاً ، على نحو ما لحظناه في العصر السابق بل بمـا هو أشـدّ : من حيث الترف المـادي والنفسي والفكري أيضاً .

ثقافيـــــاً

يبرز فن التأليف والبحث الأدبي ويتضخّم حجمه بنحو ملحوظ في صعيد النقد والبلاغة وتاريخ الأدب ، وقضايا الأدب بعامة ، كما يتواصل فن الرسائل والخواطر ونحوها ممّا يُعدّ امتداداً للفترات السابقة . . . وأمّا شعرياً ، فإنّ شعراء من أمثال ابن الرومي والبحتري والحماني وسواهم ، تبرز أسماؤهم بنحو ملحوظ بحيث يشكّل بعضها : تيّاراً فنّياً له تميّزه على نحو ما سنعرض لذلك . . .

لكن : قبل أن نتحدث عن ذلك كله ، نبدأ بالأدب الشرعي ، فنتحدّث أولاً عن :

« أدب الإمام الهـادي (ع) »

يظل الإمام (علي الهادي (ع)) واحـداً من أئمة العصمـة الذين تمـاثلوا شخصياً ووظيفياً ، وتفاوتوا (من حيث النتاج الأدبي) : حسب الـظروف الاجتماعيـة والعباديـة التي تستلزم هذا العمل الأدبي أو ذاك أو تستلزم سعته أو ضموره أو انعدامه أساساً . . . ويـلاحَظ أنّ الإمام الهـادي (ع) وابنه (الحسن العسكـري (ع)) قد انفـردا عن سـائـر الأئمة (ع) بشخوصهما إلى مدينة سامراء : تبعاً لمقرّ سلاطين العباسيـين عصرئذٍ ، حيث كـان تخـوُّف هؤلاء السـلاطـين من هيمنــة الأئمـة (ع) يـدفعهم إلى أن يبعـدوهم من « المدينة » إلى مقربة منهم (في بغداد أو سامراء) كما هـو واضح . . . ويـلاحَظ أيضاً ، أنّ الأئمـة الأربعة (الجـواد ، الهادي ، العسكـري ، المهـدي) لم يُتَـح لهم (من حيث الحجم) أن يتوفَّروا على صياغـة النصوص الفكـرية بنفس النسبـة التي توفّـرت للأئمـة السابقين : نظراً لمتطلبات غيبيّة من جـانب ، وأسباب فـردية (مثـل قِصَر المدة بـالنسبة للإمام الجواد (ع) والإمام المهدي (ع)) واجتماعية (مثل إبعاد العسكريين عليهما السلام إلى سامراء ـ كما أشرنا) فضلاً عن نمط الإرهاب الذي يحجز النـاس عن الوصـول إليهم عليهم السلام ، . . كل أولئك يفسّر لنا جـانباً من عـدم توفّـرهم على نسبـة ضخمة من النتاج ، . . .

المهم ، فيما يتصل بالإمام الهادي (ع) ، حسب ما يذكره المؤرخـون : أنّ المتوكّـل (وهو معروف ببغضه لأهل البيت (ع)) قـد أبعد الإمـام (ع) إلى العراق بعـد أن وصل نبأ التفاف الجمهـور حولـه ، .حتى أنّ الجمهور ضجّـوا ـ كما يقـول المؤرخون ـ ضجيجـاً

عظيماً ما سُمِع بمثله : خوفاً على الإمام (ع) من قِبَل مبعوث المتوكل الذي أُرسِلَ خصيصاً لغرض اصطحابه إلى العراق[١] . . . ومن الواضح ، أنّ ضجيج الجمهور يكشف عن هيمنة الإمام (ع) عليهم ، وهي هيمنة لا تنحصر في صعيد شعبي فحسب ، بل حتى في الصعيد الرسمي ، حيث يذكر المؤرخون بأنّ بعض المرتبطين بقصر المتوكّل شاهدوا ترجّل الناس عند قدومه (ع) (مع صغر سنّه) فاعترض على ذلك ، ولكنه ترجّل صاغراً عند مشاهدته الإمام (ع) ، موضّحاً بأنّه لم يملك نفسه من التهيّب لشخصية الإمام (ع) ، وهو أمر يكشف عن عنصر غيبي دون أدنى شك ، . . .

إنّ ما نعتزم توضيحه في هذا الصدد ، هو أنّ مهمة الإمام (ع) (عبادياً) تظل مرتبطة بقنوات سرية ، وأنّ النتاج العلني يظل مرتبطاً بمناسبات خاصة يتاح من خلالها التوفّر على صياغة النصوص الفنية عبر مقابلة أو رسالة أو كلمة مرتجلة . . .

وفي هذا الميدان يمكننا أن نظفر بجملة من النصوص التي نعرض للبعض منها ، . . فهناك نصوص (علمية) ، من نحو ما ورد عنه في رسالة جوابية تتصل بقضية كلامية هي (الجبر والتفويض) تعدّ : دراسة مفصّلة ذات منهجية ملحوظة في طرح الموضوع ، . . . كما أنّ هناك رسائل وإملاءات طرحها على بعض المعنيين بشؤون الفكر الإسلامي : تعدّ مقالات ذات طابع تحليلي أو تفسيري لنصوص القرآن والحديث ، أو ذات طابع نقدي يتناول الردّ على نظرات الآخرين . . . وهناك من النصوص ما يجمع بين الطابع العلمي وبين الطابع الفني ، مثل رسالته (ع) لأحدهم عن صفات الله تعالى :

(. . . وأنّى توصف الذي تعجز الحواس أن تدركه ، والأوهام أن تناله ، والخطرات أن تحدّه ، والأبصار عن الإحاطة به . . . نأى في قربه ، وقرب في نأيه ، كيف الكيف بغير أن يقال له : كيف ، وأين الأين بغير أن يقال له : أين ، . . . الخ)[٢] .

---

(١) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٦٥٠ .

(٢) البحار : ج ٥٠ ، ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

ففي هـذا النص : عناصر فنيـة مثـل (التـوازن ، التقـابـل ، التقسيم ، التجانس) ، فضلاً عن انسيابيّة اللغة وليونتها . . . .

كذلك : يمكن ملاحظة هذا الطابع الذي يجمع بين العلم والفن ، في النص الآتي الذي يتحدّث عن رسالة الإسلام والمعجز الذي واكبها . . .

(**بعث الله سبحانه وتعالى موسى (ع) بالعصا واليد البيضاء في زمان : الغالب على أهله السحر ، فأتاهم من ذلك ما قهر سحرهم وبهرهم وأثبت الحجة عليهم : وبعث عيسى (ع) بإبراء الأكمه والأبرص وإحياء الموتى بإذن الله في زمان : الغالب على أهله الطب فأتاهم من إبراء الأكمه والأبرص وإحياء الموتى بإذن الله فقهرهم وبهرهم ، وبعث محمداً بالقرآن والسيف : في زمان الغالب على أهله السيف والشعر فأتاهم من القرآن الزاهر والسيف القاهر ما بهر به شعرهم وبهر سيفهم وأثبت الحجة به عليهم**)[٣] .

فالملاحَظ في هذا النص ، لغته : الانسيابيّة ، المشرقة ، الليّنة ، وتخلّلها عناصر إيقاعية وصورية من نحو (فقهرهم ، وبهرهم) ومن نحو (القرآن الزاهر ، والسيف القاهر) حيث نجد الاستعارة والجمل المقفّاة : توشّح النص ، . . . كما نجد التقابل والتجنيس (ما قهر سحرهم ، وبهرهم) (ما بهر به سيفهم) . . . الخ : يوشّح النص ، مما يكسبه طابعاً فنياً له جماليته الملحوظة . . .

ولعلّ ملاحظة الطوابع الفنية : يمكن تمثّلها بنحو أشد وضوحاً في :

الحديـث الفنـي

يظل الحديث الفني ـ كما كرّرنا ـ هو النموذج الغالب في نصوص أهل البيت عليهم السلام للأسباب التي ذكرناها في حينه ، . . . وهو أمر يمكن ملاحظته عند الإمام الهادي (ع) في نصوص من نحو :

ـ (لا تطلب الصفا لمن كدرت عليه ، ولا الوفا ممن غدرت به ، ولا النصح ممن صرفت

(٣) نفس المصدر : ص ١٦٤ .

سوء ظنك إليه ، فإنّما قلب غيرك كقلبك له) : تشبيه[٤] .

- (الدنيا سوق ، ربح فيها قوم وخسر آخرون) تمثيل[٥] .

- (الشاكر أبعد بالشكر منه بالنعمة التي أوجبت الشكر ، لأنّ النعم متاع ، والشكر نعم وعقبى)[٦] .

- (السهر ألذّ للمنام والجوع يزيد في طيب الطعام) : تورية[٧] .

- (إنّ الظالم الحالم ، يكاد أن يُعفى على ظلمه بحلمه ، وإن المحق السفيه يكاد أن يُطفيء نور حقه بسفهه) : تجانس ، استعارة ، تقريب[٨] .

- (الحكمة لا تنجع من الطباع الفاسدة) : استعارة[٩] .

- (خير من الخير فاعله ، وأجمل من الجميل قائله ، وأرجح من العلم حامله ، وشر من الشر جالبه ، وأهول من الهول راكبه) : تجانس ، توازن ، جمل مقفّاة ، تشبيه[١٠] .

إنّ هذه النصوص تحفل بعناصر فنية ذات إثارة وجمال وطرافة : من حيث أدواتها الصورية والإيقاعية واللفظية ، ومن حيث تنوّع هذه الأدوات .. ففي صعيد (الإيقاع) نجد أنّ النص الأخير - على سبيل المثال - يتضمن ثلاثة أنماط متنوّعة من الإيقاع هي : التقفية ، والتوازن ، والتجانس . . .

أمّا « التقفية » فتتمثل في عبارات (فاعلهُ ، قائلهُ ، حاملهُ) ، ثم في (جالبهُ ، راكبهُ) ، حيث إنّ جمالية هذه التقفية لا تنحصر في مجرد توافق القرارات بل في (تقسيمها) أولاً إلى مقطعين : كل واحد منهما ينتظمه قرار خاص ، حيث انتظم الأول

(٤) المجالس السنية : ص ٦٤٩ .
(٥) تحف العقول : ص ٥١٢ .
(٦) نفس المصدر : ص ٥١٢ .
(٧) المجالس السنية : ص ٦٤٨ .
(٨) تحف العقول : ص ٥١٢ .
(٩) المجالس السنية : ص ٦٤٩ .
(١٠) نفس المصدر : ص ٦٤٩ .

(فاعله ، قائله ، الخ) وانتظم الآخر (جالبه ، راكبه) . . . كما واكب هذه التقفية (تجانس) عباراتها في الصياغة والتكرار من نحو (أجمل ، أهول الخ) ومن نحو (أجمل من الجميل) (أهول من الهول) (شر من الشر) الخ . . . وواكب ذلك أيضاً (توازن) العبارات (خير من الخير فاعله) (أجمل من الجميل قائله) (أرجح من العلم حامله) الخ . . . ومن الواضح ، أنّ كلاً من التقفية والتجانس والتوازن حينما يتآزر بعضها مع الآخر ، يضفي على النصّ جمالية إيقاعية ملحوظة يتحسسها أدنى من يملك تذوّقاً فنياً للنصوص . . .

وإذا تركنا العنصر الإيقاعي واتّجهنا إلى العنصر الصوري ، وجدنا (التنوّع) في صياغة الصور : يأخذ نفس الجمالية التي لحظناها في العنصر الإيقاعي . . . فالنص المتقدّم نفسه ، يتضمن عنصرين من الصور هما (التشبيه) و (الاستعارة) ، فعبارات (أجمل وأهول وأرجح الخ) تجسّد ما نسميه بـ (تشبيه التفاوت) ، كما أنّ (حامل العلم ، وراكب الهول الخ) تجسّد (الاستعارة) كما هو واضح ، . . . .

ومن البيّن أنّ عنصر الإيقاع عندما يتآزر مع عنصر الصورة كما هو طابع الحديث المتقدم : حينئذٍ يكتسب النص مزيداً من الجمال الفني ، . . . فإذا أضفنا إلى ذلك : عنصر (القيم اللفظية) مثل (التكرار) و (التحاور) اللّذين لحظناهما في النص المتقدم ، حيث (تابع) و (جاور) و (كرّر) : عبارات الخير وقائله ، والجميل وفاعله ، والعلم وحامله الخ . . أقول : إذا تآزرت ثلاث قيم فنية (إيقاعية ، صورية ، لفظية) : حينئذٍ يبلغ النص مداه المُدهش (من حيث الفن) كما هو واضح من النص المتقدم .

والأمر نفسه يمكن ملاحظته في نصوص أخرى من نحو (إنّ الظالم الحالم ، يكاد أن يُعفى عن ظلمه بحلمه ، وإنّ المحق السفيه يكاد أن يُطفيء نور حقه بسفهه) حيث نجد (تنوّعاً في الصورة) ، يتمثّل في (التقريب) وهو عبارة (يكاد . . .) ، ويتمثّل في الاستعارة مثل (يُطفيء نور حقه) ، . . . ثمّ تآزر هذا العنصر الصوري مع عنصر (الإيقاع) مثل (الظالم الحالم) و (ظلمه بحلمه) ، ثم تآزر ذلك مع العنصر (اللفظي) مثل (التقابل) بين الظالم والحالم ، والمحق والسفيه ، الخ . . . كل أُولئك

ـ كما قلنا ـ يخلع على النص جمالية فائقة في تآزر العناصر الإيقاعية واللفظية والصورية . . .

وهذا كلّه فيما يتّصل بتنوّع العناصر الفنية من جانب ، ويتآزر كلّ عنصر مع الآخر من جانب آخر . . .

وأمّا ما يتصل بالعنصر الفني المستقل (كما لو وقفنا عند صورة واحدة أو قيمة إيقاعية واحدة أو عنصر لفظي واحد ، حينئذٍ نجد أنّ البُعد الفني يأخذ مستوياته الفائقة أيضاً ، . . ففي مجال (الصورة) مثلاً نجد الصورة (التمثيلية) القائلة : (الدنيا سوق : ربح فيها قوم وخسر آخرون) : نجد هذه الصورة متميزة بخصائص فنية بالغة الدلالة ، فهي تتميّز بالبساطة والألفة حيث اعتمدت ظاهرة يخبُرها البشر جميعاً وهي « السوق » . . . ولا نتوقع أن تكون هناك ظاهرة أكثر خبرة من السوق وما تواكب ذلك من عمليات البيع والشراء ومن ثمّ الربح والخسارة . . . ومن المعلوم أنّ الصورة الفنية الناجحة تعتمد ما هو مألوف من جانب، وما هو عميق وطريف من جانب آخر ، وهذا ما يتمثّل في ظاهرة السوق التي تنطوي على دلالة عميقة هي : قضية الاختبار أو الامتحان أو الابتلاء أو الخلافة التي أوكلها الله إلى الإنسان ، حيث جسّمت الصورة قضية « الاختبار » في « سوق » للبيع والشراء حيث يربح البعض ويخسر البعض الآخر ، فالرابح هو الذي يستخدم ذكاءه في عملية البيع والشراء ، والخاسر هو الذي يلغي ذكاءه في هذه العملية ، وكذلك العمل العبادي ، حيث إنّ مَن يستخدم ذكاءه يمارس علمه العبادي وَفق المبادىء التي رسمتها السماء ، وأمّا مَن يلغي عقله فينعزل عن هذه المبادىء ويهرع إلى المتاع العابر ويخسر الصفقة في النهاية . . .

إذن : هذه الصورة (التمثيلية) تجسّد أعمق الدلالات العبادية التي خلق الله تعالى الإنسان من أجل ممارستها ، كما تجسّد أوضح وأبسط الظواهر التي يخبرها الإنسان في حياته اليومية ، حيث لا يكفّ الإنسان يومياً من ممارسة عملية البيع والشراء ، بدء من أدوات الطعام ، مروراً بأدوات الملبس والمسكن ، وانتهاء بالأدوات الأخرى ضرورية كانت أو ثانوية . . . ولذلك جاءت هذه الصورة (مألوفة) من جانب ، و (عميقة) من جانب آخر ، مكتسبة بذلك عنصر النجاح الفني ـ كما أوضحنا . . .

والأمر نفسه يمكن ملاحظته في العناصر الصورية الأُخرى ، . . . فمن العناصر الفنية للصورة (مضافاً إلى أُلفتها وعمقها) يجيء عنصر (الطرافة) واحداً من أدوات « الجمال » للصورة ، . . . وهذا ما نجده في « التورية » القائلة (السهر ألذّ للمنام ، والجوع يزيد في طيب الطعام) ، فهذه الصورة (مألوفة) من حيث كونها تتضمن ممارسات يومية هي الجوع والسهر ، كما أنّها (عميقة) من حيث دلالتها ، نظراً لانطوائها على عنصر (التورية) التي تجسّد مفهوم « الطرافة » أيضاً ، . . . فالمقصود من (السهر) ليس هو السهر الاعتيادي المتمثّل في عدم النوم ، بل المقصود منه (قيام الليل ـ أي ممارسة الصلاة والذِكر) ، . . . كما أنّ المقصود من (الجوع) ليس هو عدم التناول للطعام مطلقاً ، بل المقصود منه هو (الصيام) . . . وهذا هو مفهوم (التورية) حسب المصطلح البلاغي الموروث ، حيث تستخدم العبارة التي توحي بدلالة (قريبة) ويقصد منها دلالة (بعيدة) . . . الدلالة القريبة هي (السهر والجوع) والدلالة البعيدة هي (قيام الليل والصوم) . . . ويمكن أن نعدّ هذه الصورة (حسب المصطلح الحديث) (رمزاً) فيما يرمز « السهر » إلى قيام الليل ، ويرمز (الجوع) إلى الصوم . . . وفي الحالتين ثمة عنصر هو (طرافة الصورة) ـ مضافاً إلى أُلفتها وعمقها ـ حيث إنّ استخلاص (الرمز) بهذا النحو : يعدّ صياغة (طريفة) ذات جدّة ، وليست صياغة لشيء مبتذل في الاستخدام ، وهذا ما يكسبها مزيداً من الجمال الفني ، بالنحو الذي أوضحناه . . .

* * *

« أدب الإمـام العسـكري (ع) »

يظل الإمام العسكـري (ع) : امتداد لسـائر أئمّـة العصمة الـذين احتلّوا موقعـاً رياديأ في المجتمعات الإسلاميـة ، بالـرغم من محاولات السـلاطين المتنـوعة : في إبعـاد الجمهـور عنهم وصرف الإمامـة الحقيقيـة عن شخصيـاتهم ، حيث لم يحتجـز الإرهـاب والتعتيم الإعلامي عن تسليم الجمهور بإمامتهم وريادتهم : إسلامياً ، حتى أنّ المؤرخين يـذكرون كيف أنّ السـلاطين وولاتهم قـد اضـطرّوا إلى تكـريم الإمـام العسكـري (ع) وتقديمه على أية شخصية سياسية ، وتسليمهم بإمامته الحقيقية ، وبكونه نموذجـاً للفضل والعفاف والزهد والهدىٰ والنُبل والكرم وسائر سـمات الشخصية المتفـردة ، . . وهو أمـر يكشف ـ دون أدنى شك ـ عن أنّ هيمنة الإمام (ع) ترتبط بقنـاة غيبية تفـرض فاعليتهـا على الجمهور ـ بما فيهم : الأعداء ـ لتكـون بذلـك حجة في حقـل تحمّل المسؤوليـة التي خلعها الله تعالى على الآدميين من خلال مفهوم خلافة الإنسان في الأرض . . . والمهم ، أنّ الإمام العسكري (ع) يظل ـ مثل سائر المعصومين (ع) ـ نموذجاً للشخصيـة العباديـة التي تمـارس مهمة الإمـامة في مختلف الصُعـد ، ومنهـا : الصعيـد الأدبي الـذي يُستثمَـر لتوصيل مبادىء الله تعالى إلى الآخرين . . . وبالرغم من أنّ إمامة العسكري (ع) لم تمتد أكثر من ست سنوات، . . . وبالرغم أيضاً من أنّ الفترة الزمنية للأئمة الأربعة (الجواد، الهادي ، العسكري ، المهدي عليهم السلام) ـ كما ذكرنـا سابقـاً ـ لم تسمح (لأسبـاب غيبية واجتماعيـة) بتقديم النصـوص الفكريـة : بنفس الحجم الذي سُمِح من خلالـه لـلأئمـة السـابقـين (عـلي ، الحسـنين ، السجـاد ، الصـادقـين ، الكـاظم ، الـرضـا

عليهم السلام) . . . بالرغم من ذلك كلّه ، يمكننا أن نظفر بنصوص أدبية للإمام العسكري (ع) : تعدّ امتداداً لنصوص مماثلة لسائر المعصومين ، في ميدان الرسالة أو المقابلة أو الحديث الفني . . وإليك نموذجاً منها :

أدب الرســـــائل

الرسالة ـ كما كـرّرنا ـ نص أدبي يـوجّه إلى شخصيـة أو جماعـة ، تتضمن خواطر وأفكاراً عبادية في مختلف القضايا . . . ويُلاحَظ أنّ الشخصية التي تُوجَّه الرسالة إليها ، أو يُوجَّه الحديثُ إليها (في مقابلات خاصة : كما لحظنا ذلك في تـوجيه الكـلام إلى جملة من أصحاب الأئمة عليهم السلام ، كالإمام الباقر والصادق والكاظم (ع)) تظلّ بمثابة (البـطل في القصة) : لكن في صعيـد المخاطبـة فحسب ، حيث شكّـل ذلـك أسلوبـاً يتكرر من خلاله : اسم الشخصية المخاطَبة كما هو طابع الـرسائـل بعامـة ، مع الأخـذ بنـظر الاعتبار بـأنّ تكرّر الإسم والمخـاطبة ينـطوي على سرّ فني هـو : شـدّ الانتبـاه من جـانب ، وطرد الملل من جـانب آخر . . . والمهم ـ من ثَم ـ أنّ لغـة الرسـالة : تُـوشَّح بأدوات فنية : لفظياً وإيقاعياً وصورياً ، وهو أمر يمكن ملاحظته في الرسالة التي وجّههـا الإمام العسكري (ع) إلى أحد أصحابه إلى (إسحاق النيسابوري) جواباً لـرسالـة بعثها هذا الأخير إلى الإمام (ع) . . . جاء في هذه الرسالة :

(. . . نحن بحمـد الله ونعمته : أهـل بيت نرقّ عـلى أوليـائنـا ، ونسرّ بتتـابـع إحسان الله إليهم ، وفضله لديهم ، ونعتدّ بكل نعمة ينعمها الله تبـارك وتعالى عليهم ، فأتمّ الله عليك ـ يـا إسحاق وعـلى من كان مثلك ، ممن قـد رحمه الله وبصّره بصـيرتك ـ نعمته وأنا أقـول الحمد لله أفضـل مـا حمـده حامـد إلى أبد الأبـد بما منّ الله عليـك من رحمتـه ، ونجاك من الهلكـة وسهّل سبيلك عـلى العقبة وأيُم الله إنّها لعقبـة كؤود شديـد أمـرها ، صعب مسلكهـا ، عظيم بـلاؤها ، عـظيم قديم في الـزبر الأولى ذكـرها . . . فاعلم ـ يا إسحاق ـ إنّه مَن خرج من هذه الـدنيا أعمى ، فهـو في الآخرة أعمى وأضـلّ سبيلا . يا إسحاق : ليس تعمى الأبصار ، ولكن تُعمى القلوب التي في الصـدور . . . فأين يُتاه بكم ، وأين تذهبون كالأنعام عـلى وجوهكم ، عن الحق تصـدفون ، وبنعمـة الله تكفـرون . . . لولا محمـد (ص) والأوصياء من ولـده لكنتم حيارىٰ كـالبهـائم ، لا

تعرفون فرضاً من الفرائض ، وهل تدخل مدينة إلاّ من بابها . . . رحم الله ضعفكم وغفلتكم ، وصبركم على أمركم ، فما أغرّ الإنسان بربّه الكريم ـ ولو فهمت الصمّ الصلاب بعض ما هو في هذا الكتاب لتصدّعت قلقاً وخوفاً من خشية الله ورجوعاً إلى طاعته . . . الخ)[١١] .

إنّ هذه الرسالة ـ بالرغم من لغتها المترسّلة ـ تحفل بعناصر فنية متنوعة : إيقاعياً وصورياً ولفظياً .

أمّا إيقاعياً فيمكن ملاحظة الجمل المقفّاة من نحو (إليهم ، لديهم ، عليهم) ومن نحو (لو فهمت الصمّ الصلاب بعض ما هو في هذا الكتاب) . . .

وأمّا لفظياً : فإنّ (التساؤل) و (الحوار) و (التكرار) تظل عناصر ملحوظة في هذه الرسالة (فأين يتاه بكم ؟) (وأين تذهبون ؟) (فما أغرّ الإنسان ؟)الخ . . .

وأمّا صورياً : فإنّ الرسالة تحفل بعنصر صوري متنوع ، حيث نلحظ (الصورة التضمينية) بنحو لافت للنظر (بخاصة : تضمين القرآن) من نحو (سهّل سبيلك على العقبة) (من خرج من هذه الدنيا أعمى) (لتصدّعت قلقاً وخوفاً) . . . كذلك تضمين الحديث النبوي (وهل تدخل مدينة إلاّ من بابها) ، كذلك تضمين الحديث العلوي (لو فهمت الصمّ الصلاب . . .) . . . كما نلحظ خلال هذه التضمينات وسواها : تنوّعاً في الصورة من « تشبيه » و « استعارة » و « رمزاً » و« واستدلال » و « فرضية » ، من نحو : (وأين تذهبون كالأنعام) ـ تشبيه ، ومن نحو : (لكنتم حيارى كالبهائم) ـ تشبيه ، ومن نحو (إنّها لعقبة كؤود) ـ تمثيل ، ومن نحو : (صعب مسلكها) ـ استعارة ، ومن نحو : (وهل تدخل مدينة . . .) ـ استدلال ، ومن نحو : (لو فهمت الصمّ الصلاب) ـ فرضية ، . . .

إذن : لحظنا صوراً فرضية واستدلالية وتمثيلية واستعارية وتشبيهية ، . . . وهذا التنوّع في الصياغة الصورية : يكسب الرسالة مزيداً من الجمال الفني كما هو واضح . . . والأهم من ذلك أنّ هذه الصور صيغت تلقائية قد فرضها السياق الفكري

---

(١١) تحف العقول : ص ٥١٣ ، ٥١٥ .

وليس مجرد تنميق ـ كما هو طابع الرسائل التي يكتبها العاديون من البشر . . . فعندما يصوغ النص صورة (تضمينية ـ استدلالية) من نحو (وهل تدخل مدينة إلاّ من بابها) إنّما يستهدف من ذلك توضيح حقيقة تشكل جوهر الرسالة التي تتحدّث عن مبادىء أهل البيت والتمسّك بهم مما يتطلب الموقف تقديم مثل هذه الصورة التضمينية ـ الاستدلالية التي تبلور مفهوم التمسُّك بأهل البيت عليهم السلام . . . كذلك عندما يلجأ الإمام (ع) إلى الصورة (التضمينية ـ الفرضية) من نحو (لو فهمت الصمّ الصلاب . . . لتصدّعت) إنّما يستهدف إبراز أهم مبادىء السلوك العبادي الذي خلق الله الإنسان من أجل ممارستها ، ألا وهو معرفة هذه المبادىء والعمل بموجبها ، حيث إنّ الصمّ الصلاب وهي غير مكلّفة بتحمُّل مسؤولية الخلافة) تتصدّع فعلاً لو أنيط بها حمل هذه المسؤولية ، فكيف بالإنسان ؟ .

إذن : يجيء استخدام الصورة عند الإمام (ع) ، توظيفاً فرضته ضرورة فكرية كما لحظنا ، مما يفسّر لنا ـ كما كرّرنا دائماً ـ طبيعة النصوص التي يتوفّر عليها أهل البيت (ع) وتميّزها عن سائر النصوص العادية حيث لا يعنون بالفن من أجل كونه فنّاً بل من أجل توظيفه فكرياً ، . . . لذلك نجد النصوص لديهم مترسّلة حيناً وموشّحة بالفن حيناً آخر ، ومكثّفة إلى درجة ملحوظة بالفن حيناً ثالثاً . . .

وهذا الاستخدام النسبي لعناصر الفن ـ فيما لحظناه ـ في أدب الرسائل لدى الإمام (ع) يمكن ملاحظته في سائر الأشكال الأدبية ، ومنها :

أدب الخواطر

الخاطرة الآتية ـ وهي تتحدّث عن الشرائح الاجتماعية من حيث موقفها من إمامته (ع) ـ تكشف لنا عن جانباً آخر من (نسبية) عناصر الفن التي تفرضها سياقات فكرية خاصة .

يقول (ع) : (إنّما خاطب الله العاقل ، والناس في على طبقات : المستبصر على سبيل نجاة ، متمسّك بالحق ، متعلّق بفرغ الأصل غير شاك ولا مرتاب ، لا يجد عنّي ملجأ ، وطبقة لم تأخذ الحق من أهله فهم كراكب البحر يموج عند موجه ويسكن عند

سكونه وطبقة استحوذ عليهم الشيطان ، شأنهم الردّ على أهل الحق ودفع الحق بالباطل : حسداً من عند أنفسهم ، فدع مَن ذهب يميناً وشمالاً فإنّ الراعي إذا ما أراد أن يجمع غنمه جمعها بأهون سعي ، وإيّاك والإذاعة وطلب الرئاسة)[١٢] . . . .

فالملاحَظ في هذه الخاطرة إنّها (مكثّفة) بأدوات الفن بحيث لا تكاد فقرة منها تخلو من عنصر صوري ملحوظ ، . . . فالطبقة الأولى صاغها النص في صور (استعارية) و (تمثيلية) من نحو : (المستبصر على سبيل النجاة) (متمسّك بالحق) (متعلّق بفرع الأصل) (لا يجد عنّي ملجأ) .

والطبقة الثانية : صاغها في صورة « تشبيهية » ذات طابع استمراري ، أي : صورة ذات تفريع (فهم كراكب البحر ، يموج . . . الخ) ، والطبقة الثالثة : صاغها مترسّلة ، إلّا أنّه وشّحها بعنصر لفظي : تعويضاً عن الصورة . . . ثم شحن المقطع الأخير من هذه الخاطرة بعنصر صوري مدهش هو : الرمز والاستدلال (فدع من ذهب يميناً وشمالاً) ـ رمز ، (فإنّ الداعي إذا أراد أن يجمع غنمه جمعها بأهون سعي) ـ استدلال ، . . . إنّ القارىء ينبهر مندهشاً دون أدنى شك حينا يلاحظ أنّ الإمام (ع) يقدّم في هذه الخاطرة نصّاً فنياً مشحوناً بعناصر فنية مكثّفة كل التكثيف ، في حين يقدّم (ع) في نص أسبق (الرسالة) نصّاً يتأرجح بين الترسّل والصياغة الفنية ، ثم يقدّم في نصّ ثالث : لغة مترسّلة خالية من أيّة أداة صورية أو إيقاعية : كل ذلك حسب ما يستدعيه السياق ـ كما كرّرنا ، . . . وما دمنا قد أثبتنا هذه الخاطرة الفنية ، حينئذٍ يجدر بنا أن نقف على بعض عناصرها الصورية وملاحظة سياقاتها الفكرية التي استدعت مثل هذا التوفّر على الفن الجميل . . . لنلاحظ مثلاً : ختام المقطع الذي توجّه به إلى مخاطبة : (فدع من ذهب يميناً وشمالاً ، فإنّ الراعي إذا أراد أن يجمع غنمه : جمعها بأهون سعي ، وإيّاك والإذاعة وطلب الرئاسة) . . . إنّ هذا المقطع يتضمن ـ كما قلنا ـ صورة (رمزية) هي : (فدع من ذهب يميناً وشمالاً) حين يرمز باليمين والشمال : إلى الطبقة المتأرجحة التي شبّهها سابقاً براكب البحر : يموج عند موجه ، ويسكن عند سكونه . . . وأهمية هذا الرمز تتمثّل في كونه يجسّد وحدة عضوية تربط بين الصورة

---

(١٢) البحار : ج ٥٠ ، ص ٢٩٦ .

التشبيهية (كراكب البحر) وبين الصورة الرمزية (يميناً وشمالاً) . . . ومن الواضح ، أنّ من أهم وأبرز نجاح النص الفني هو : خضوعه لبناء هندسي محكم تتلاحم وتتنامى جزئياته بعضاً مع الآخر على العكس من النص الذي تتردّى كل صورة فيه في واد ، بحيث تنفصل صور التشبيه عن الاستعارة ، والرمز عن الإستدلال ، وتصبح كلّ صوره مستقلة عن الأخرى ، في حين نجد أنّ النص المتقدم جسّدت صورة وحدة عضوية تترابط فيما بينها ، فصورة الرمز (اليمين والشمال) ارتبطت بسابقتها (كراكب البحر يموج عند موجه ، ويسكن عند سكونه) ، . . . كذلك نجد الصورة الاستدلالية (فإنّ الراعي إذا أراد أن يجمع غنمه . . .) مرتبطة بسابقتها حيث جاءت في سياق اختلاف الطوائف الاجتماعية فيما بينها من جانب واختلاف الطائفة المحقة : أيضاً من جانب آخر ، حيث أشار (ع) إلى إمكانية أن يجمع الراعي غنمه متى شاء : في غمرة مطالبته (ع) بأن يترك (صاحبه) من ذهب يميناً وشمالاً ، ويتجه إلى الطبقة المستبصرة ، المستمسكة بالحق ، المتعلقة بفرع الأصل . . . وهكذا يكون النص قد ربط عضوياً بين الصور الفنية التي وصلت أيضاً بين موضوعات النص الثلاثة : أي ، الطبقات التي صنّفها الإمام (ع) : المحقة ، والباطلة ، والمتأرجحة . . . لكن ـ خارجاً عن البناء الفني للنص ـ نجد أنّ الكثافة الصورية فيه قد فرضها سياق خاص هو : هذا التفاوت بين الطبقات الثلاث : حيث يتطلّب توضيحها عنصراً صورياً مكثّفاً يتناسب وكثافة التفاوت بين هذه المستويات الفكرية لدى الناس ، فالمستبصر مثلاً (وهو ما ينبغي أن يتجه إلى الإمام (ع)) لا بد أن يرتبط فكرياً بمبادىء النبوة ثم العترة غير المنفصلة عنها ، وحينئذٍ ، فإنّ هذا الارتباط بين النبوّة والعترة وامتداداتها : يتطلّب عنصراً رمزياً مثل قوله (ع) عن هذه الطبقة (متعلّق بفرع الأصل) لأنّ الأصل والفرع (رمزان) للارتباط الفكري المذكور ، . . . كما يتطلّب عنصراً استعارياً مثل (متمسّك بالحق) أو عنصراً تمثيلياً مثل (لا يجد عنّي ملجأ) : نظراً لكون هذا الارتباط هو : توجّه نحو الحق ، ولكون الإمام (ع) تجسيداً لذلك الحق : فلزم أن تكون الصورة (تمثيلية) تجسّم (الملجأ) الذي يتّجه إليه الإسلاميون . . .

والأمر نفسه بالنسبة إلى الطبقة المتأرجحة ، فبما أنّ هذه الطبقة : لم تأخذ الحق من مصادره الأصيلة ، حينئذٍ تظل في تيه وحيرة نظراً لعدم انتهائها إلى شاطىء محدد ،

وحينئذٍ لزم أن يشبه موقفها براكب البحر الذي يموج بموجه ويسكن بسكونه . . .

إذن : جاءت الصور الفنية المشار إليها ، محكومة بسياقات فرضتها طبيعة الأفكار التي طرحها الإمام (ع) في الخاطرة المشار إليها . . . وهو أمر يمكن ملاحظته في نمط آخر من النصوص التي قدّمها الإمام (ع) ، ونعني بها :

الحديـــث الفنـــي

إذا دققنا النظر في الأحاديث التي طرحها الإمام العسكري (ع) ، لحظنا أنّها امتداد للأئمة السابقين في كونها تمثل غالبية النتاج المأثور عنه (ع) للأسباب التي كرّرنا الإشارة إليها . . والمهم ، أنّ الإمام (ع) (وقد لحظنا مدى توفّره على صياغة الصور في رسائله (قد توفّر على صياغة العنصر الصوري بنحو ملحوظ : في كثير من نماذج الأحاديث التي صدرت عن الإمام (ع) . . . وإليك طائفة منها :

- (بسم الله الرحمن الرحيم : أقرب إلى اسم الله الأعظم من سواد العين إلى بياضها)[١٣] .
- (من يزرع خيراً : يحصد غبطة ، ومن يزرع شراً يحصد ندامة)[١٤] .
- (الإشراك في الناس : أخفى من دبيب النمل على المسح الأسود في الليلة المظلمة)[١٥] .
- (مَن تعدّى في طهوره : كان كناقضه)[١٦] .
- (حبّ الأبرار للأبراو ثواب للأبرار ، وحبّ الفجّار للأبرار فضيلة للابرار ، وبغض الفجّار للأبرار زين للأبرار ، وبغض الأبرار للفجّار خزي على الفجّار) .

---

(١٣) تحف العقول : ص ٥١٧ .
(١٤) نفس المصدر : ص ٥١٦ .
(١٥) نفسه : ص ٥١٧ .
(١٦) نفسه : ص ٥٢٥ .

- (الغضب : مفتاح كلّ شرّ)[١٧] .

- (بئس العبد يكون ذا وجهين وذا لسانين : يطري أخاه شاهداً ويأكله غائباً)[١٨] .

هذه الأحاديث وسواها ، تحفل بصور فنية مثيرة وطريفة : كما هو واضح . . . كما أنّها متنوعة تتوزّع بين التشبيهات والاستعارات والتمثيلات وسواها من الصور التي لحظنا نماذج منها في رسائل الإمام (ع) . . .

إنّ ملاحظتنا للصور التشبيهية ـ على سبيل المثال ، تكشف عن مدى اكتناز هذه النصوص بجمالية فائقة من حيث السياق الذي وردت التشبيهات من خلاله ، فهناك أولاً : التنوّع في هذه التشبيهات (من حيث أشكالها) مثل « تشبيه التفاوت » متمثّلاً في قوله (ع) (أخفى من دبيب النمل على المسح الأسود في الليلة المظلمة) . . فالملاحَظ في هذا التشبيه أنّه يقارن بين (إشراك الناس) وبين دبيب النمل (في لباس أسود) (في ليلة مظلمة) ، فاللباس الأسود وحده : كاف في جعل الإشراك معتماً من حيث لون النملة ولون اللباس ، فإذا أضفنا إلى ذلك : الليلة المظلمة ، نكون حينئذٍ أمام ثلاثة ألوان من الخفاء : النملة ، اللباس ، الليل ، . . . فإذا أضفنا أيضاً عبارة التفاوت (أخفى) : أي أشد خفاء من هذه الألوان : حينئذٍ نظفر بصورة فنية مدهشة تتركّب من أربع طبقات تصب جميعاً في إبراز مفهوم (الإشراك الخفي) بحيث تتناسب هذه الكثافة الصورية مع كثافة الإشراك الذي يدبّ بخفاء بالغ المدى . . . وحتى لو كان (التشبيه) غير مركّب من أطراف متنوعة (التشبيه السابق الذي تركّب من أربع ظواهر (: نجد أنّ التشبيه الآخر وهو قوله (بسم الله الرحمن الرحيم : أقرب من سواد العين إلى بياضها) حيث تركّب من ظاهرتين فحسب ، . . . نجد أنّ هذه المسافة التقريبية التي يستهدف « التشبيه » توضيحها ، أي : توضيح أن (بسم الله . . .) بالنسبة إلى (الاسم الأعظم) أقرب من سواد العين إلى بياضها ، . . . نجدها مشحونة بنفس الكثافة التي لحظناها في التشبيه السابق ، فسواد العين وبياضها متجاوران ـ كما هو واضح ـ وحينئذٍ لا يمكن البتة صياغة أي تشبيه أشدّ لصوقاً بالواقع من هذه الصورة التي

(١٧) نفسه : ص ٥١٩ .

(١٨) نفسه : ص ٥١٨ .

تردم الحدود بين السواد والبياض . . . وحتى لو كان التشبيه غير مركّب كما هو طابع التشبيه الثالث من هذه النصوص وهو قوله (ع) (من تعدّى في طهوره : كان كناقضه) حيث إنّ التشبيه لا يتجاوز تركيبته :الظاهرة الواحدة وهي : « نقض الوضوء » : لكن حتى هذا التشبيه لمفرده نجده مكثّفاً بدلالات مماثلة للتشبيهين السابقين ، . . . فالذي يتعدّى في طهوره ما هو المرسوم له في الأحكام : يكون بذلك كمن نقض وضوءه ، أي : كمن لم يتوضّأ ، وحينئذٍ فهل هناك تشبيه أشد لصوقاً بواقع هذه الممارسة المحظورة (التعدي في الوضوء) من هذا التشبيه الذي يقارن بين من يتوضأ وبين نقض الوضوء حيث لا وضوء في النهاية ، أي : كونه تشبيهاً يجمع بين أدنى الشيء وأقصاه ، وهو أدق ما يمكن صياغتها في هذا الميدان . . . .

ولو تابعنا الصور الأُخرى للحظنا نفس الطابع فيما لا حاجة إلى الاستشهاد بها . . . وهو أمر يكشف ـ كما كرّرنا ـ عن أنّ العنصر الصوري وسواه في نتاج أهل البيت عليهم السلام يتمثّل في كونه يرِدُ في سياقات خاصة أولاً ، وكونه يستقي ما هو المألوف من الخبرات اليومية ثانياً (حركة النمل ، بياض العين وسوادها ، الوضوء ونقضه) ، وكونه مكثّفاً عميقاً مركّزاً ثالثاً ، وكونه متناسباً مع الدلالات التي يستهدف توصيلها إلينا ، رابعاً . . . وهذه جميعاً تمثّل مهمة الفن في أنجح مستوياته ، بالنحو الذي أوضحناه ، . . . .

* * *

« الأدب العــــام »

يـظل الأدب العام في هـذه الفترة التي نؤرّخ لهـا : امتداداً للسـابق في مستويـاتـه المضمـونية والنـوعية والفنيـة ، لكنـه يتـطوّر ـ في ميـدان النـثر ـ ليشهـد فن (المقـالـة) و (البحث الأدبي) عند أكثر من كاتب ، ويتطوّر ـ في ميـدان الشعر ـ ليشهـد تميّزاً عنـد شاعر أو أكثر .

١ ـ الأدب الاجتماعـــي

وقبل أن نقف عند مستوياتـه المشار إليهـا ، ينبغي أن نعرض لـلأدب الاجتماعي الذي يُعنى بتسجيل حوادث العصر ، وفي مقدمتها ـ كما أشرنـا في بدايـة هذا الفصـل ـ ثـورة يحيى بن عمر الـطالبي ، فيما انتهت بـاستشهـاده ، وثـورة الحسن بن زيـد ، فيـما انتهت إلى استيـلائه عـلى أكـثر من رقعـة في طـبرستـان وجـرجـان ، ممتـدة إلى سنـوات طويلة . . .

ويـلاحَظ أنّ ثورة يحيى الطالبي (العلوي) قـد اقترنت بـأهمية كبـيرة بحيث جاء تسجيـل الأدب لها متميـزاً عن سائـر الثورات ـ كـما يقـول المؤرخـون ، . . . حيث إنّها ـ شعبياً ـ قد حظيت بتأييد ملحوظ من قبل الجمهور ، حتى أنّه عندما قُتِل وجيء بـرأسه إلى بغداد ـ وكانت ثورته في الكوفة ـ لم يُصدِّق أحد بذلك ، فكان الجمهور يردّد : بأنّه لم يُقتل ولم يفرّ من المعركة ، بـل اتّجه إلى الصحـراء ، وهذا الـترديد يكشف (من الـزاوية النفسيـة) عن مدى تعلّق الجمهـور بالثـورة المشـار إليهـا وبصـاحبهـا بحيث لا يسمـح

الجمهور للواقع بأن يجتاز عواطفه المتشبثة بصاحب هذه الثورة . . . ويقول المؤرخون ، أنّ الوالي العباسي أمر ذويه بأن يتّجهوا إلى خراسان : تطَيّراً من السوء الذي سيلحقهم : بسبب من دخول الرؤوس المقطوعة إلى بيته ، . . . وهو أمر يكشف عن حقيقة اجتماعية ـ طالما أشرنا إليها ـ وهي : أنّ سلاطين الدنيا وولاتهم يدركون جيّداً أنّهم ليسوا بأصحاب الحق ، وأنّ العلويين وسواهم يتميزون ـ لا أقلّ ـ بسمات عبادية يقرّ الظالم بنقاوتها بحيث يقدِم على قتلهم ـ تشبّثاً بالملك ـ ويتخوّف في الآن ذاته من مسوؤلية هذا القتل ، حتى ينسحب ذلك على سلوكه ، فيأمر ـ كما أشرنا ـ ذويه مثلاً بمغادرة البيت تطيّراً من السوء الذي يتوقع لحوقه به ، وهو إزالة النعمة عنه ، وإزالة المُلك أيضاً : حسب ما ذكره المؤرخون في هذا الصدد . . .

وأيّاً كان ، فإنّ شعبية هذه الثورة ، قد انعكست على نتاج الكثير من أدباء العصر ، حتى أنّ المؤرخين ذكروا بأنّه لم يتح لأيّة ثورة علوية في هذه الفترات أن تَحظى بنفس النسبة الإنتاجية للأدب الذي سجّل هذه الحادثة أو الأدب الذي رثى صاحب هذه الثورة . . . ولا أدلّ على ذلك ـ من أنّ شاعر هذه الفترة التي نؤرّخ لها ـ وهو الشاعر المعروف ابن الرومي ـ قد سجّل هذه الثورة بقصيدة تعدّ ـ في نظر مؤرّخي الأدب ـ من قمم الشعر العربي طوال عصور الأدب . . . ويلاحَظ أيضاً ـ أنّ الانعكاسات الاجتماعية لهذه الثورة بلغت مرتبة ـ يقول المؤرخون عنها ـ بأنّ المعتقلين أو الأسرى أو مطلق الناس لم يستخدموا سلاح التقية أو المجاملة حيال الوالي العباسي ، بل وقفوا بشجاعة أمام الوالي وأنكروا عليه هذا الظلم ، معلنين عن تعاطفهم الكامل مع الثورة وصاحبها . . . ومنهم ـ على سبيل المثال ـ أبو هاشم الجعفري (وكان أديباً معروفاً) حيث خاطب الوالي قائلاً (قد جئتك مهنّئاً بما لو كان رسول الله (ص) حيّاً لعُزّي به) . . . ومنهم ـ الشاعر الملتزم الذي أفرزه هذا العصر ـ وهو الحمّاني (علي بن محمد بن جعفر العلوي) فيما سنفرد له حقلاً خاصاً لدراسة شعره ـ حيث دخل على الوالي ، قاذفاً هذه الأبيات الجريئة بوجهه :

قتلت أعز من ركب المطايا وجئتك أستلينك في الكلام
وعَزّ عليّ أن ألقاك إلاّ وفيما بيننا حدّ الحسام

ولكن الجناح إذا أهيضت قوادمه ، يدفّ على الأكام[١٩]

في تصوّرنا ، أنّ هذه الأبيات تظل من أرفع النماذج التي عرفها تأريخ الأدب العربي : فكرياً وفنياً ، . . . أمّا فكرياً فلأنّها تمثّل بسالة الشاعر وعدم مجاملته للظالم ـ وهو قد اقتيد للوقوف أمام الوالي ـ ، وأية بسالة يمكن أن نتصورها حينما يخاطب الظالم بقوله :

(وَعزّ عليّ أن ألقاك إلاّ وفيما بيننا حدّ الحسام)

وأمّا فنياً ، فإنّ الرشاقة ، والنعومة ، والانسيابية ، والإشراق ، والغنائية الفائقة : تظل واضحة في هذه الأبيات ، فضلاً عن عنصرها (الصوري) : بخاصة (الصورة الاستدلالية) في البيت الأخير :

(ولكن الجناح إذا أهيضت قوادمه ، يدفّ على الأكام)

فهذه الصورة قد حفلت بخصائص فنية ذات إثارة ملحوظة ، ففضلاً عن (غنائية الصورة (من حيث الإيقاع السِحري لها) ، نجد أنّها قد انتخبت ظاهرة مألوفة هي : دفيف الطير عندما تقص قوادمه : على التل ، حيث ان استشهاد زميله (العلوي) من جانب قد أهاض جناحه ، كما ان اقتياده أمام الوالي ـ وهو بدون سلاح ـ قد قصّ قوادمه أيضاً ، وحينئذٍ لا يمكنه أن يصنع أيّ شيء ، لذلك تجيء هذه الصورة (صادقة) وجدانياً ، ومثيرة فنياً ، . . . . ومتى اجتمع الصدق الوجداني مع الصدق الفني : يبلغ الفن حينئذٍ منتهى الجمالية التي ينبغي توفّرها في العمل الأدبي ، وهذا ما توفّر في الصورة الفنية المشار إليها . . . .

المهم ، أنّ هذا الشاعر : كان في مقدّمة الأدباء الذين سجّلوا هذه الثورة في أكثر من نص أدبي ، مثل قوله :

تضوع مسكاً جانب القبر إن ثوى وما كان لولا شلوه يتضوّع[٢٠]

---

(١٩) مقاتل الطالبين : ص ٤٢٩ .

(٢٠) نفس المصدر : ص ٤٣٠ .

ومثل قوله في قصيدة أخرى :

فـإن يـك يحيى ، أدرك الحتف يـومـه   فما مات ، حتى مـات وهو كـريم[٢١]

ومثـــل قولـــه :

يــا ابـن الــذي جعـلت فـضــائـله   فلك العُــلا وقــلائـد الـســور[٢٢]

ومثـــل قولـــه :

يا بقايا السلف الصالح والبحر الربيح   نحن للأيام من بين قتيل وجريح[٢٣]

ولعلّ تعدّد هـذه النماذج وسـواها مما لم نعرض لـه (في تسجيـل الحـادثـة ورثـاء صاحبها) يكشف عن مـدى الأهمية التـاريخية لهـا ، ومن ثَم : أهمية الأدب الاجتـماعي الذي عني بها . . . .

وأمّا ابن الرومي (شـاعر هـذا العصر الذي نؤرّخ لـه بل مـطلق عصور الأدب) فقد سجّل هذه الحادثة ـ كما قلنـا ـ في قصيدة تعـدّ قمة الشعـر العربي ، حيث استهلهـا بقوله :

أمـامك فـانظر أي نَهجَيْـكَ تنهج   طـريقـان شتى : مستقيم وأعـوج

. . . .

أكـل أوان لــلنـبـي محـمـد   قتيـل زكـي بـالـدمـاء مضرّج

تبيعــون فيــه الـدِين شر أئمـة   فـلله دِيـن الله قــد كــان يمـرج

أبعـد المكنىّ بـالحسـين شهيـدكم   تضاء مصابيـح السماء فتسرج[٢٤]

وسنعرض لهذه القصيدة ـ فنياً وفكرياً ـ عندما نعـرض لنتاج هـذا الشاعـر ، بعد قليـل . . . كل مـا في الأمر ، إنّنـا قد استهـدفنا ـ في هـذا الحقل ـ الإشـارة إلى تسجيل

---

(٢١) مقاتل الطالبيين : ص ٤٣٠ .

(٢٢) الغدير : ج ٣ ، ص ٦٣ .

(٢٣) نفس المصدر : ص ٦٢ .

(٢٤) مقاتل الطالبيين : ص ٤٢٤ ـ ٤٢٩ .

الأدب العربي لأهم الحوادث التأريخية التي استأثرت باهتمام أدباء العصر ، فيما يبرز مثل هذا التسجيل الوجه المشرق للأدب العربي مقابل الوجه المظلم الذي طبع شخصية هذا الأدب ، فيما تردّى الكثير منه في مديح سلاطين الجور ، فضلاً عن تردّيه في مهاوي الانحرافات الأخرى : من خمر وجنس ولهو وسواها . . . لذلك ، عندما يسجّل الأدب ـ في جانب آخر من نتاجه ـ أمثلة هذه النماذج التي لحظناها عند ابن الرومي أو الحمّاني أو سواهما ، فإنّ هذا التسجيل ـ يعدّ ـ ظاهرة إيجابية مقابل الأدب المنحرف . . . .

* * *

وبعامة ، يمكننا أن نتابع (بعد أن عرضنا لجانب من الأدب الاجتماعي) خارطة الأدب لهذه الفترة التي نؤرّخ لها ، في شتى مستوياته إيجاباً أو سلباً ، لملاحظته فنياً وفكرياً ، ونبدأ ذلك بالحديث عن :

شـعراء العصر

قلنا ، أنّ هذه الفترة التي نؤرّخ لها ، أفرزت شعراء معروفين ، حملوا ريادة الشعر ، وفي مقدمتهم : ابن الرومي والبحتري والحمّاني وسواهم . . . إلّا أنّ كلاً من هؤلاء الشعراء يتميز بخصيصة فنية تفصله عن الآخر ، فالبحتري ـ على سبيل المثال ـ يعدّ (من وجهة نظر مؤرخي الأدب) ممثّلاً أو رائداً للشعر الموروث مقابل أبي تمام الذي يعدّ ممثّلاً أو رائداً للشعر الجديد (كما تقدّم الحديث عن ذلك سابقاً) وهو أمر تحفظنا في التسليم به ، كما أنّ ابن الرومي يعدّ ممثلاً أو رائداً للشعر الجديد أيضاً : ولكن نظراً لتأخره زمنيّاً عن أبي تمام لم يصنفه المؤرخون في صف الشاعر المذكور ، إلّا أنّهم أفرزوه شاعراً متفرّداً من حيث تعميقه للتوليد الصوري أو لجدّة الشعر الذي مثّله أبو تمام ، . . . ولذلك عدُّوه ممثّلاً للشعر الجديد من حيث قمة التوليد الصوري الذي انفرد به من بين شعراء اللغة العربية في جميع العصور . . .

وأيّاً كان الأمر ، يحسن بنا أن نعرض لهؤلاء الشعراء لملاحظة نتاجهم فنياً وفكرياً ، . . . ونبدأ ذلك بالحديث عن :

ابن الرومـــــي

قلنـا أنّ هذا الشـاعر يتميّـز عن شعراء عصره وسـائر عصـور الأدب بكونـه يُعنى بالصورة الأدبية عناية بالغة المدى بحيث يتغلغل بها إلى أدقّ المنعطفات التوليديـة ، . . . كما أنّ عنايته ببناء القصيدة حملت مؤرخي الأدب إلى القول بأنّ هذا الشاعر قـد تفرّد من بين شعراء اللغة العربية بإخضاع القصيدة لعمارية محكمة لم يألفهـا الأدب العربي ، . . . والمهم : أنّ ذهاب المؤرخين إلى أنّه أكبر شـاعر متميـز في التأريـخ الأدبي ، يستجرنـا إلى الحديث عن مقدرته الفنية ، وهي مقدرة تتحدّد ـ كما هي وجهة نظرنا الإسلامية ـ بمقدار ما يصاحبها من فكر ، أو بمقـدار ما يصـاحبها من الصـدق الفكري والـوجداني ، طـالما كرّرنا بأنّ الفن لا ينفصل عن الفكر : بالرغم من أنّ الفكر السوي من الممكن أن يصاغ بلغة فنية رديئة ، إلاّ أنّ الصياغة الجيدة تفقد فاعليتها أيضاً : في حالة صـدور صاحبهـا عن فكر منحرف . . . . والمهم بعد ذلك أن نشير إلى أنّ هذا الشاعر قد أتيح له أن يتوفّر عـلى تقديم نمـاذج متنوعـة من الشعر السوي ، وأنّ التقنيـة الفنية التي تـوفّر عليهـا تظل متفاوتة من نص لآخر : خلافاً لما ذكـره أكثر من مؤرخ من أنّ هنـاك طوابـع عامـة تسم نتاجه بالنحو المطلق . . .

وفي تصورنا ، أنّ درجة انفعال الشاعر بالموضوعات هي التي تحدّد نمط الصياغـة الفنية لديه ، حيث يتغلغل حيناً إلى تفجير الصور في أدقّ تفصيلاتها ، وحيث يتخلى عن هذه السمة حيناً آخر : ليسمـح للغة العفـوية بـأن تسيطر عـلى نتاجـه ، فضلاً عن أنّ الحالة الذهنية أو الجسميـة تلعب دورها في شحن القصيـدة بسمات العفـوية أو الصيـاغة المستهدفة . . . ولعلّ القصيدة الآتيـة (عن الموت) تكشف عن السـمات المتفاوتـة لدى الشاعر ، حيث تمضي القصيدة وَفق لغة مترسّلة ، منسابة ، تُعنى بالجرس وبالغنائية أكثر من عنايتها بالصور التوليدية . . .

يقول الشـــــاعر :

نبـل الـردىٰ يقصـدن قصـدك　　فـأجـد مثـل المـوت ، جـدّك
ودع الـبـطالـة والـغـوايـة جـانـبـاً ، وعـلـيـك رشـدك
فـكـأنّـني بـك قـد نـعـيـت وقـد بـكـى الـبـاكـون فقـدك

وتركت منزلك المشيد معطلاً ، وسكنت لحدك
وخلوت في بيت البِلى وخلا بك الملكان وحدك
وسلاك أهلك كلهم ونسوا على الأيّام عهدك

فالملاحَظ في هذا النص : خلّوه من عنصر (الصورة المركّبة) إلاّ عابراً ما خلا صورتين أو ثلاثاً ، وهي صورة لا تنزع إلى التوليد أو التفريع الذي يطبع الكثير من نتاجه . . . ولعلّ طبيعة الموضوع (وهو الموت) لم يسمح للشاعر بأن ينزع إلى الترف الفني بقدر ما حمله على أن يصوغ الموضوع بنحو عفوي مترسّل يتناسب مع حادثة الموت . . . . والمهم ، أنّ الشاعر نجح فنياً في صياغة هذه الحادثة : نظراً لكونها تجربة سوية أولاً ، أي : أنّ الموت (وهو ما ينبغي أن يضعه الشخص في اعتباره ، ويحياه ذهنياً) يجسّد حقيقة حيّة ، . . . كما نجح الشاعر ـ فنياً ـ في صياغة تجربة الموت : بلغة الترسّل والعفوية ، فالفن لا تنحصر فاعليته في صياغة الصور وتوليدها بل تلعب الغنائية ، وانتقاء العبارة ، وتركيبها ، وإحكامها ، وإيقاعها بعامة : دوراً كبيراً في جمالية الفن ، وهذا ما توفّر عليه الشاعر في النص المتقدم ، حيث يتحسّس أي متذوق للشعر : مدى جمالية هذه الأبيات من حيث إيقاعها اللغوي بعامة (بخاصة : انتخابه لمجزوء الكامل) فيما أضفى هذا الوزن جمالية وإمتاعاً ملحوظين على النص . . . لذلك جاءت الصياغة الإيقاعية المقرونة بما هو مترسّل وعفوي من التعبير : متجانسة مع طبيعة تجربة الموت ، . . . وجاء التجانس بين لغة الفن ولغة الفكر : ملحوظاً ، يُضفي على النص قيمة أدبية : لها أهميتها دون أدنى شك . . . .

والأمر نفسه بالنسبة إلى نص آخر يتحدّث عن تجربة (الزهد) جاء فيه :

بات يدعو الواحد الصمدا في ظلام الليل منفردا
خادم لم تبق خدمته . . . . منه لا روحاً ولا جسدا
قد جفت عيناه غمضهما . . . والخلي القلب قد رقدا
. . . .
قائل : يا منتهى أملي نَجِني ممّا أخاف غدا[٢٥]

(٢٥) ديوان ابن الرومي : تحقيق كيلاني ، ص ٧٩ .

فالملاحَظ أنّ سمات الترسل ، والعفوية ، والمباشرة ، تطبع هذا النص الذي يُعنىٰ بصياغة تجربة (الزهد) ، لنفس المسوغات التي ذكرناها بالنسبة الأسبق .

* * *

وإذا كان هذا النص وسابقه يتميز بترسله وعفويته ، فإنّ قصيدته التي سجل بها ثورة يحيى ـ وقد أشرنا إليها في مقدمة هذا الفصل ـ تعدّ نموذجاً يجمع بين طابعين من الشعر : طابع الترسّل وطابع الصياغة المستهدفة . . . ولعلّ ذلك نابع من طبيعة التجربة التي توفّر الشاعر عليها : حيث جاء تفاعله الحاد مع الحادثة : فارضاً لغة الترسّل ، . . . وجاءت خبرته الفنية : فارضة عليه نحت العبارة وإخضاعها لعنصر التوليد الصوري . . . .

ولنقرأ نماذج منها :

أمامك فانظر أيّ نَهجَيْك أنهج ... طريقان شتىً : مستقيم وأعوج

. . . .

تبيعون فيه الدِين شر أئمة ... فلله ، دِين الله ، قد كاد يمرج

. . . .

لقد عمهوا ما أنزل الله فيكم ... كان كتاب الله فيهم : ممجمج

ألا خاب من أنساه منكم نصيبه ... متاع من الدنيا قليل وزبرج

. . . .

وكنا نرجّيه للكشف عمايةٍ ... بأمثاله ، أمثالها تتبلّج

. . . .

أيحيى العُلا لهفي لذكراك لهفة ... يباشر مكواها الفؤاد فينضج

. . . .

سلام وريحان وروح ورحمة ... عليك وممدود من الظل سجسج

. . . .

فإنّي إلى أن يدفن القلب داءه ... ليقتلني الداء الدفين لأحوج

عفـاء عـلى دار ظعنت لغـيرهـا فـليس بهـا للصـالحـين معـرج

. . . .

. . . .

كـأني بـه كـالليث يحمي عـرينـه . . . .

كـأني أراه والـرمـاح تنـوشـه

كـأني أراه إذا هـوى عن جـواده . . . .

. . . .

فـلا تلقحوا الآن الضغـائن بينكم وبـينهـم ، إنّ الـلواقـح تـنـتـج

. . . .

لعـلّ لهم في منطوى الغيث ثـائـراً سيسمولكم والصبح في الليل مولـج

إنّ هذه النماذج : تجسّد صياغة صورية لا كثافة فيها بالنحو الـذي يذكـره ناقــدو الأدب ، أنّها تحفـل بعنصر الصورة ، لكن دون أن تتكثّف تفـريعاتهـا . . . . حقاً ، أن بعض أبيات القصيدة تمضي مترسّلة من نحو :

أمّـا فـيـهـم راع لحق نـبـيّـه ولا خـائـف مـن ربّـه يـتحـرّج

أكـلّ أوانٍ لـلنـبـي محـمـد قتيـل زكي بـالـدمـاء مضرّج

. . . . . . الخ .

إلاّ أنّ غالبية الأبيات لا تكاد تخلو من الصورة ، حتى أنّنا نلحظ أبياتاً متتـابعة من التشبيهات (كأنّي به كالليث)(كأني أراه)الـخ . . . إلاّ أنّ هذه التشبيهـات تنتسب إلى ما نسميه بـ (التشبيه المتكرّر) وليس (التشبيه المولّـد) أي أنّه يـرى (يحمى) كالليث ، ويراه كأنّ الرماح تنوشه ، ويراه وكأنّه قد هوى عن جواده . . . والأهمية الفنية لمثـل هذا التشبيه المتكرّر تتمثّل في كونها خاضعة لمبنى هندسي تتنامى فيه الصور ، فالبطل في التشبيه الأول يحمى عن عرينه ، وفي التشبيه الثاني تنوشه الرماح ، وفي التشبيه الثالث يهوي عن جواده : وهذا تسلسل زماني (يقاتـل ، ثم تنوشه الرياح ، ثم يهـوي) . . . وممّا لا شك فيـه أنّ إخضاع القصيـدة أو أحد عنـاصرها مثـل الصورة : إلى بنـاء متلاحم : يشكّـل أنجح مستويات الفن ، وهو أمر لحظه النقاد ـ كما أشرنا ـ متحققاً لدى ابن الرومي دون سواه من شعراء العصور الماضية . . . وممّا لا شك فيه أيضاً أنّ (توليـد الصور) شيء ،

و (تنامي الصور) شيء آخر ، فالتوليد هو تفريع لصورة واحدة ، بينا التنامي هو : تطوير صورة لأخرى . . . والمهم بعد ذلك ، أنّ الشاعر في صياغته للصورة : يعنى بتنويعها أولاً ، وبإخضاعها للتنامي ثانياً ، وإخضاعها للطرافة والجدة ثالثاً ، وتعميقها رابعاً . . . وهذه الصفة الأخيرة (أي تعميق الصورة وليس توليدها) هي التي تهب القصيدة قيمة فنية ، لعلّها نابعة من طبيعة خبرته الثقافية التي تعتمد أدوات المنطق والفكر فيما يمكن ملاحظتها في نماذج من نحو :

فإنّي ـ إلى أن يدفن القلب داءه ليقتلني الداء الدفين ـ لأحوج

ومن نحو :

أيحيى العُلا ، لهفي لذكراك لهفة يباشر مكواها الفؤاد فينضج

ومن نحو :

لنا وعلينا ، لا عليك ولا له

ومن نحو :

بأمثاله ، أمثالها تتبلّج

إنّ قوله ـ على سبيل المثال (لنا وعلينا) مقابل (لا عليه ولا له) يعدّ (منطقاً) (تقسيماً) (محاكمةً) الخ . . . كما أنّ قوله (يباشر مكواها الفؤاد فينضج) يعدّ (فكراً) (عقلاً) حيث ينضج الفؤاد من مباشرته لحريق الذكريات . . . وحتى الصياغة اللغوية قد اعتمدت طابع العقل حيث نجد قوله (فينضج) قد اعتمد (الفاء) السببية التي تربط بين المباشرة وبين ما يترتب عليها من إنضاج الفؤاد . . .

ويمكن ملاحظة سمة العمق وعلاقتها بسمة الفكر في نماذج كثيرة من هذا النص ، مثل قوله :

لعلّ لهم في منطوى الغيث ثائراً سيسمو لكم ، والصبح في الليل مولج
فلا تلقحوا الآن الضغائن بينكم وبينهم ، إنّ اللواقح تنتج

ويلاحظ أنّ الطوابع الأخرى مثل (الطرافة والجدة) قد وشّحت أمثلة هذه

النماذج ، فالثائر في منطويات الغيث ، وعلاقته بولوج الصبح في الليل : تعدّ صورة ذات طرافة وجدّة ، . . . مضافاً إلى توشيحها بعنصر (الصورة الاستدلالية) (ولوج الصبح) وكذلك (أنّ اللواقح تنتج) . . . . . وهكذا نجد أنّ العمق والجدة واللغة الاستدلالية والتنويع في الصور وتناميها : تطبع نتاج الشاعر المذكور . . . بيد أنّ الأهم من ذلك كله ، أن نجد الشاعر ـ في هذه القصيدة ـ يتوكّأ على (الصورة التضمينية) التي يقتبسها من لغة القرآن ، ممّا يُضفي قيمة فكرية وفنية على الصورة الشعرية . . . لنقرأ هذه النماذج :

ـ متاع من الدنيا قليل وزبرج
ـ سلام وريحان وروح ورحمة عليك وممدود من الظل . . . . .
ـ سيسمو لكم ، والصبح في الليل مولج
ـ تضاء مصابيح السماء فتسرج
ـ تمدون في طغيانكم وضلالكم

فالمتاع القليل ، والسلام ، والروح ، والريحان ، والظل الممدود ، وولوج الصبح في الليل ، والمصابيح ، والمد في الطغيان : تشكل اقتباسات ملحوظة من العبارة القرآنية الكريمة ، مما يهب القصيدة قيمة فكرية وفنية : كما قلنا .

* * *

الحمّاني

إذا كان ابن الرومي قد توفّر على الشعر الملتزم ـ في كثير من نتاجه ، فإنّ (الحمّاني) يظل شاعراً ملتزماً مجسّداً لخط الكميت والحميري ودعبل وسواهم في الالتزام الإسلامي . . . وأمّا فنياً ـ فإنّه يظل في مقدمة شعراء العصر الذي نؤرخ ، ويكفي أنّ الإمام الهادي (ع) عندما سُئِل عن أفضل الشعراء : أشار إلى الحمّاني في أبياته التي سنعرض لها فيما بعد ، كما أنّ أكثر من مؤرخ جعله شاعر العلويين والقرشيين طوال عصور الأدب العربي ، . . . لذلك ، عندما يلتحم الالتزام بالفن : حينئذٍ يبرز مثل هذا الشاعر شامخاً في الشعر الموروث الذي يجسّد : الوجه المشرق من الأدب . . . وقد

أضفى نسبه العلوي قيمة أخرى على شخصيته الأدبية مضافاً إلى شخصيته الفقهية والموقع الاجتماعي الذي قد احتله في عصره ، . . . فضلاً عن شجاعته واعتداده بشخصيته التي بعدّها ملتحمةً مع نسب أهل البيت عليهم السلام ، . . . وقد سبق أن رأينا عند حديثنا عن (الأدب الاجتماعي) كيف أنّ الشاعر قذف بوجه الوالي أبياتاً قال فيها أنّه أقسم أن لا يواجهه إلّا بحدّ الحسام : مع أنّه قد اقتيد جبراً ـ بعد أن أبى أن يحضر للتهنئة الزائفة التي أعتيد المتزلفون أن يمارسوها في كل مناسبة تنتكس فيها الثورات ، ليقدّموا عواطف زائفة للسلطان أو الوالي أو القائد الجائر . . .

وأيّاً كان ، فإنّ شجاعة الشاعر والتزامه ونظافته وفقهه ونسبه وموقعه وفنه : تظل سمات متميزة تطبع شخصيته التي تدفع بمؤرخ الأدب إلى أن يسجّل نتاجه بالنحو الذي تستحقه مثل هذه الشخصية الأدبية . . .

ويحسن بنا أن نعرض لنماذج من نتاجه الشعري(٢٦) : لتقويمه فنياً وفكرياً . . . .

في صعيد تعاطفه مع أهل البيت عليهم السلام ، نقرأ :

يا آل حاميم الذين بحبهم   حكم الكتاب منزّل تنزيلا
كان المديح ، حلى الملوك وكنتم   حلل المدائح غرة وحجولا
بيت إذا عد المآثر أهله   عدوا النبي ، وثانياً جبريلا
قوم إذا اعتدلوا الحمائل أصبحوا   متقسّمين خليفة ورسولا

ونقرأ :

وأنزله منه على رغمة العدى   كهارون من موسى على قدم الدهر

وأيضاً :

وآخاهم مثلاً لمثل فأصبحت   أخوته كالشمس ضمّت إلى البدر

وأيضاً :

هم صفوة الله التي ليس مثلها   وما مثلهم في العالمين بديل

---

(٢٦) انظر : نماذجه مفصلاً في : الغدير ، ج ٣ ، ص ٥٩ ، ٦٨ .

وأيضـــــــاً :

بـين الوصي وبـين المصطفى نسـب | تختــال فيــه المعــالي والمحـاميـد
كالشمس كانا نهار في البروج ، كما | أدارهــا ثـم أحـكـام وتجـويـد
كسـيرهـا انتقـلا من طـاهـر علم | إلى مـطهّـرة : آبـاؤهـا صيـد
. . . . | . . . .
قـوم لمـاء المعـالي في وجـوههم | عنـد التكـرّم تصـويب وتصعيد
يـدعون أحمـد أن عدّ الفخـار أبـا | والعـود ينسب في أفنـائـه العود

هذه النماذج وسواها تفصح عن البُعد الالتزامي في شعره ، مثلما تفصح عن البُعد الفني المتمثـل في عنايتـه بعنصر الصورة (التشبيـه ، التضمين ، الاستعـارة) بخـاصـة عنصر (التضمـين) الذي يفصـح عن تواشـج الالتزام مـع الفن ، بصفة أنّ التضمـين للآيات والأحاديث يكشف عن عناية الشاعر بالدلالة الفكرية ، مثلما يكشف عن عنايته بالفن الذي يستثمر عنصر (التضمين) للهدف المذكور . . . .

ويجيء (الـرمـز) عنصراً صـوريـاً آخـر يستثمـره الشـاعـر لتـوهيج الـدلالـة الفكرية ، . . . وهذا ما يمكن ملاحظته في النموذج الذي استشهد به الإمام الهـادي (ع) من أنّه أجود الشعر :

لقـد فاخـرتنا من قـريش عصابـة | بمـد خـدود وامتـداد أصـابـع
فلما تنـازعنـا المقـال قضى لـنـا | عليهم بمـا يهـوى نـداء الصـوامـع
تـرانـا سكـوتـاً والشهـيد بفضلنـا | عليم جهـير الصوت في كـل طابـع
فـإنّ رسـول الله أحمـد جـدّنـا | ونحن بنوه كالنجوم الطوامع(٢٧)

فهـذا النموذج الـذي عدّه الإمـام من أجود الشعـر لا تنحصر جودتـه في الدلالـة فحسب ، بقدر ما أضفى العنصر (الرمزي) : حيـوية الشعـر عليه . . . فَمَدُّ الخدود (رمز) للفخر ، كما أنّ (امتداد الأصـابع) : « رمـز » آخر للفخـر أيضاً ، إلاّ أنّ كـلاًّ منهما تعبير حركي عن دلالة حية تتميز عن الأخرى ، فمَدُّ الخـدود يشير إلى (المتكلّم) ،

(٢٧) البحار : ج ٥٠ ، ص ١٩٠ .

ومدُّ الأصابع يشير إلى الغـائب أو المخاطب ، . . . أي أنّ مَن يمـارس الفخر يصـدر مرة عن مظهر حركي نقرأ آثاره على الشخص نفسه ، ويصدر حيناً عن مظهر حركي يشير به إلى شخص آخر : ينتسب إليه ، ومتى ما التحم الحاضر بـالغائب (الشخص والنسب) أصبح (الرمز) ذا قيمة فنية ضخمة : نـظراً لاغتنائـه أكثر من عنصر . . . مضـاف إلى ذلـك ، أنّ (مدّ الخـد) (وامتداد الأصـابع) يُعـدّان رمـزَين حـافلَين بـرسم خـارجي للشخصية يبنعث الإثارة من حيث حيوية المـظهر . . . فـأنت حين تمعن في وجـه المفتخر وقـد مدّ خـده :ـعجباً وزهـوّاً ، تلحظ حيويّـة هذه الحـركة التي تنـطوي عـلى دلالات وإيحاءات متنوعة ، . . . كذلك ، عندما تجد الأشخاص وقد مـدّوا أناملهم يشـيرون بها إلى أشخاص بأعيانهم (أي : الأجداد مثلاً) : تحسّ بدلالات العجب والزهو تتناثر من خلال الأنامل المشيرة إلى هذه الشخصية أو تلك . . .

والأمر نفسه ، ينسحب على سائـر الرمـوز التي وردت في هذه الأبيـات ، من نحو (نـداء الصوامـع) حيث يرمـز إلى الآذان وتضمنه شهـادة أنّ محمـداً (ص) رسـول الله تعالى . . . فهذا الـرمز يجسّـد نمطاً آخـر من الصورة الفنيـة يعتمد (المـظهر الصـوتي أو اللفـظي) ـ النطق بشهـادة محمد (ص) ، مقـابـل الـرمـزين السـابقـين (مـدّ الخد ، والأنامل) فيما يعتمدان المظهر الحركي : كما أوضحنا . . .

ومن الواضح ، أنّ الرموز حينما تتنوع مظاهرهـا ودلالاتها : تكسب النص أهميـة فنية بالغة الإمتاع . . . .

* * *

إنّ الأبيات المتقدمـة تنتسب إلى ما يسميـه الدارسـون بـ (أدب الفخر) ، . . . . بيد أنّ (الفخر) في واقعه ينشطر إلى أدب منحرف وأدب سوي ، . . . أمّا المنحرف منه فهو ما يعنى بالأنساب في دلالتها العنصرية ، . . . وأمّا السوي منـه فهو مـا يُعنى بالنسب من حيث دلالته العبادية : كما هو الأمر بـالنسبة إلى الانتسـاب للنبي (ص) وأهل البيت عليهم السـلام ، حيث إنّ الانتساب إليهم يحمـل دلالة عبـادية ، وهـذا ما تـوفّر عليـه الشاعر الحمّاني حيث إنّ عنايته بهذا الجانب تظل ملحوظة في نتاجه الأدبي ، ومنه الأبيات المتقـدمة ، . . . . ويكفي أنّ الإمـام (ع) استشهـد بهـا : تعـزيـزاً لإيجـابيـة مثـل هـذا

الفخر . . . ويمكننا في هذا الميدان أن نقدّم نماذج من نتاج هذا الشاعر ، ولنقرأ :

بلغنا السماء بأنسابنا ... ولولا السماء لحزنا السماء
فحسبك من سؤدد إنّنا ... بحسن البلاء ، كشفنا البلاء
يطيب الثناء لآبائنا ... وذكر عليّ يزين الثناء
إذا ذكر الناس كنا ملوكاً ... وكانوا عبيداً وكانوا إماء

ولنقرأ أيضاً :

وإذ بيتي على رغم الملاحي ... هو البيت المقابل للضراح
ووالدي المشار به ، إذا ما ... دعى الداعي ، بحيّ على الفلاح

ولنقرأ أيضاً :

تطوف بنا الملائك كل يوم ... ونكفل في حجور الأنبياء
ويهتز المقام لنا ارتياحاً ... ويلقانا صفاه بالصفاء

إنّ هذه النماذج وسواها مما لم نعرض لها ، تكشف عن لون من (أدب الفخر) الذي يربط بين ما هو (شخصي (ـ الشاعر ـ وبين ما هو (موضوعي) ـ النسب العلوي ، حيث تندمج (الذات) في (الموضوع) على العكس من أدب الفخر السلبي الذي يصدر عنه كثير من الشعراء حيث تبرز (الذات) الفردية والجمعية في صعيد العجب والزهو بما هو دنيوي لا علاقة له بالمفهوم العبادي البتة . . . والمهم ، أنّ الفخر الإيجابي (بالرغم من كونه ينطلق من (الذات) إلاّ أنّه ـ في واقعه ـ فخر (موضوعي) صرف ، أو ـ بكلمة جديدة ـ أنّه : مديح صرف للنبي (ص) وأهل بيته (ع) قد اكتسى ثوب الفخر الفردي كما لحظنا . . . .

وأمّا فنياً

. فإنّ النماذج المتقدمة لا تحتاج إلى تقديم فني طالما يمكن ملاحظة الصياغة الجمالية فيها ، بنحو واضح ، بخاصة : توشيحها بقيم لفظية وإيقاعية يلحظها حتى القارىء العادي . . . ففي النموذج الأول ـ على سبيل المثال ـ نلحظ عنصر « التكرار »

و « التجنيس » في قوله « ولولا السماء ، لحزنا السماء » وقوله « بحسن البلاء ، كشفنا البلاء » وقوله ـ في النموذج الأخير (ويلقاه صفاه بالصفاء) فالتكرار والتجنيس يلعبان دوراً جمالياً ضخماً في هذه النماذج بحيث يكسبها مزيداً من الإثارة والإمتاع ، فضلاً عمّا واكبهما من عنصر (صوري) يندمج مع العنصر اللفظي ، . . . فقوله : (ولولا السماء لحزنا السماء) يتضمن (صوراً) فنية حيث تشكّل (السماء) « رمزاً » للعلو ، وحيث يجيء التكرار للسماء) ثلاث مرات في البيت الواحد : متأرجحاً بين الدلالة اللفظية للسماء ودلالتها الرمزية ، وحيث يتجانس هذا التكرار مع الأصوات الأخرى (السين والزاي) (انسابنا ، لحزنا) بحيث تغلب هذه الأصوات المتماثلة لسانياً : سائر الأصوات الأخرى ، . . . وحينئذٍ عندما تتآزر هذه المستويات من التجنيس والتكرار والتأرجح بين الصور المباشرة والرمزية : يبلغ الفن درجته الفائقة في الجمالية والإمتاع . . .

* * *

وبعامة ، يظل الشاعر المذكور واحداً من كبار الشعراء الملتزمين ، ممن جمع بين الالتزام والنضج الفني ، . . . ويكفي أنّ بعض نماذجه الشعرية قد قوّمها الإمام الهادي (ع) كما أشرنا من حيث كونها من أفضل الشعر ، . . . كما أنّ بعض نماذجه أصبحت من الأمثال السائرة مثل قوله :

ألا ليت الشباب يعود يوماً ‍ ‍ ‍ ‍ فأخبره بما فعل المشيب

وبالرغم من أنّ بعض المؤرخين يذكرون هذا البيت لشاعر آخر ، إلاّ أنّ ملاحظة أسلوبه الفني من جانب ، وتوفّره على نماذج أخرى تتحدّث عن الشباب والشيب من جانب آخر ، تقوّي الاحتمال إلى ما ذهبنا إليه ، حيث نقرأ له في نصّ :

من لي بما وقف المشيب عليه في ذل الخضاب .

ومن نص آخر :

لعمرك للمشيب عليّ مما ‍ ‍ ‍ ‍ فقد أمن الشباب أشد فوتا

كل أولئك يقوّى الإحتمال المذكور ـ كما قلنا . . . هذا ، إلى أن توفّر الشاعر على

الصور الإستدلالية ، يكسب نتاجه قيمة تعادل قيمة الأبيات السائرة مسرى المَثَل ، وهذا من نحو :

ولكن الجناح إذا أهيضت قوادمه يدفّ على الأكام

ونحو :

يدعون أحمد إن عدّ الفخار أبا والعود ينسب في أفنائه العود

ونحو :

كغرائر الحسناء قلن لوجهها ـ حسداً وبغضاً ـ إنه لدميم

ونحو :

لا تكتسي النور الرياض إذا لم يروهن نحائل المطر
والغيث لا يجدى إذا ذرفت آماق مدمعه على حجر

البحتري

إذا كان الحماني يمثل الشاعر الملتزم في هذه الفترة التي نؤرخ لها ، وكان إبن الرومي يمثل الجمع بين الإلتزام وعدمه ، فإنّ هناك شاعراً آخر يمثل الإنحراف في نتاجه ، وهو البحتري . . .

إنّ هذا الشاعر ــ كما أسلفنا ــ يُعَدّ في نظر المؤرخين ممثّل الشعر الموروث مقابل أبي تمام الذي يعدّ ــ في الفترة السابقة ــ ممثّل الشعر الحديث ، . . . لكن كما ألمحنا ، تظل الفارقية بين القديم والجديد فارقية في الكم وليس في النوع كما انتبه على ذلك بعض النقاد القدامى أنفسهم ، بخاصة إذا أخذنا بنظر الإعتبار أنّ البحتري متأثر بأستاذه أبي تمام ممّا يجعل الفارقية بينهما مصطنعة : كما هو واضح . . . . مع ملاحظة أنّ إبن الرومي يوازن ــ إن لم يتجاوز ــ أبا تمام في العنصر التوليدي ، مما يجعل ـ كما كرّرنا ــ قضية القديم والجديد والصراع بينهما ، أو حصر ذلك في هذا الشاعر أو ذاك ، أمراً غير مقبول لمن يتأمّل بدقة : النماذج الشعرية لهذه الأسماء . . .

وأياً كان ، إذا تجاوزنا قضية الجديد والقديم ، واتجهنا إلى ملاحظة نتاج هذا الشاعر ـ أي البحتري ـ ، وجدناه يمثّل الشاعر النفعي الذي لا ينطلق من أي موقف عقائدي في الحياة بقدر ما يلهث وراء سلاطين الدنيا بحثاً عن جوائزهم ، حتى أنّك لتقرأ ديوانه فلا تجد غير مدح السلاطين وحواشيهم بنحو تتقزّز النفس منه بخاصة حين يمتدح من هو مشهور بفسقه وتجاهره بتناول الخمر والقمار واللهو ، وعدوانيته السافرة التي تكشف عن ظلمته النفسية التي لا تحدّ مثل المتوكل وغيره حيث يخلع عليه الشاعر صفات الإسلام والإيمان والفضيلة الخ ، والطريف أنّ الشاعر نفسه يعترف بكونه لا دِين له ولا قيم حيث سُئل عن اعتزاله فقال : (كان هذا ديني في أيام الواثق ثم نزعت عنه أيام المتوكل) ، بل إنّ المتوَكِل حين مات وجاء المنتصر بعده وأفرج عن الإسلاميين الذين اضطهدهم المتوّكلُ ، أسرع الشاعر إلى مدحه في افراجه عن الإسلاميين . . . .

ومهما يكن ، فإنّ مؤرخ الأدب حين يدع نتاجه الفكري ويضطر إلى رصد السمة الفنية لهذا الشاعر ، يجد أنّ الإشراق اللفظي يطبع شعره ، كما أنّ العنصر الصوري يسم نتاجه بالنحو الذي يبعد عن التغريب ويجعله مألوفاً ، من نحو قوله يصف بركة :

كأنّما الفضة البيضاء سائلة ... من السبائك تجري في مجاريها
فرونق الشمس أحياناً يضاحكها ... ورين الغيب أحياناً يباكيها
إذا النجوم تراءت في جوانبها ... ليلاً حسبت سماء ركّبت فيها(٢٨)

وقوله يصف المظالم التي لحقت بآل أبي طالب :

رددت المظالم واسترجعت ... يداك الحقوق لمن قد قهر
وصلت ثوابك أرحامهم ... وقد أوشك الحبل أن ينبتر(٢٩)

وقوله عن أحد جيرانه :

تبيت على شغل وليس بضائر ... لمجدك يوماً أن تبيت على شغل

(٢٨) الديوان : ج ٤ ، دار المعارف ، ص ٢٤١٨ .
(٢٩) نفس المصدر : ج ٢ ، ص ٨٥٠ ، ٨٥١ .

كـما لم يـنـل إبـليس آدم إذ سـعـى ولم يمـح من نـور النبي أبـو جهـل[٣٠]

فالملاحظ في هذه النصوص أنّ العبـارة الشعريـة ذات جرس مشرق ، وأنّ الألفـة واضحة في العبارة ، كما أنّ الصورة مألوفة تعتمد إمّا : ما هو حسي من مظاهر الطبيعة أو ما هو نفسي من حوادث التأريخ والإعلام ، أو ما هو تمثيل من نحو وصفـه لحمى انتابت أحد إخوانه :

بدت صفرة في لونه ، إن حمـدهم من الدر ما اصفرت نواحيه في العقد
وحـرت على الأيـدي مجسته كفّـه كذلك مـوج البحر ملتهب الـوقد
ولستَ تـرى عود الأراكـة خـائفـاً سموم الرياح الآخذات من الرند[٣١]

الأدب النثـــــري

إذا تركنا ميـدان الشعر ، واتجهنـا إلى النشاط النـثري لهذه الفـترة التي نؤرخ لها ، أمكننا أن نظفر بأسماء متميزة برزت في صعيد النثر التأليفي من أمثـال الجاحظ والصـولي وابن قتيبة ، وسواهم ، مثلما برزت أسماء تعدّ امتداداً للفترات السابقـة في صعيد كتـابة الرسائل .

ويـبرز الجاحظ من بـين كتّاب هـذا العصر بنحو ملحـوظ بحيث يجمع بـين نمطي النثر : النثر الفني والنثر التأليفي ، بـل إنّ تأليفـه أو دراساتـه تنطوي عـلى جنبة إنشـائية ملحوظة . . . كما أنّ العنصر القصَصي بما تواكبه أدوات السرد والحـوار في نتاجـه ، يبرز بنحو ملحوظ أيضاً بحيث يطبع أشكال الكتابة التي تـوفّر عليهـا من رسائـل ومناظـرات ودراسات ، . . . . ويلاحَظ أيضاً ، أنّ (العنصر الحيواني) يشكل ظاهـرة لافتة للنـظر في نتاجه حتى أنّه ليؤلّف كتاباً عن الحيوان ، متأثِراً ـ في ذلك ـ بالنتاج المترجم في الفترات السابقة فيما أشرنا في حينـه إلى انعكاسـات الترجمـة المذكـورة على الأدب العـربي ومنه : الأعمال أو التراجم القصصية مثل : (كليلة ودمنـة ، والف ليلة وسواهمـا) . . . والحق أنّ اهتمام هذا الكاتب بالعنصر القصَصي ـ من سرد وحوار وبطل حيـواني الخ ـ لا يجعـل

(٣٠) نفسه : ج ٣ ، ص ١٨٠٧ .
(٣١) نفسه : ج ٣ ، ص ٧٥٧ .

منه بطبيعة الحال كاتباً قصَصياً بقدر عدّه متأثّراً بأُسلوب القصة ، . . . لذلك تبقى العناية بالقيم اللفظية والإيقاعية والصورية هي الطابع العام لنتاجه : اتساقاً مع طبيعة العصر الذي تطبعه أمثلة هذه الأساليب في الكتابة . . .

ويمكننا ملاحظة هذا الجانب ـ على سبيل المثال ـ في النموذج الآتي الذي يتحدث فيه عن الزنوج ومقارنتهم بالبيض ، حيث جاء في هذه المقارنة :

(ودَهْم الخيل أبهى وأقوى ، والبقر السود أحسن وأبهى ، وجلودها أمتن وأنفع وأبقى . . . والحمر السود أثمن وأحسن وأقوى ، وسود الشاء أدسم ألباناً وأكثر زبداً . . .) . بغضّ النظر عن القيمة الموضوعية لأمثلة هذه المقارنة ، يلاحظ أنّ العناصر الصورية واللفظية والإيقاعية التي تطبع فنون الرسالة والخطبة والخاطرة : تظل هي الغالبة على نتاج هذا الكاتب ، سواء أكان ذلك جارياً متّصلاً برسم أبطال من الإنسان ـ كما في هذا النص ، أم أبطال من الحيوان ـ كما في نصوص أخرى . . . لذلك ، فإنّ القيمة الفنية في أمثلة هذه النصوص تتميّز من خلال القيم المشار إليها ، ومنها (الصورة التمثيلية والإستدلالية) التي اعتمد عليها في هذا النص بنحو ملحوظ ، فالخيل والبقر والشياه في أبدانها أو جلودها أو البانها الخ قد استثمرها حسياً ، وألف منها صوراً فنية مكثّفة فرّعها جميعاً على اللون الأسود . . . بيد أنّه ينبغي ألّا نغفل من أنّ هذا المنحى الصوري (التمثيل والإستدلال) ثم : اعتماده على عنصر التفاضل والتتابع (أبهى وأقوى) (أحسن وأبهى) (أمتن وأنفع وأبقى) (أغنى وأحسن وأقوى) الخ ، يظل ـ في الواقع ـ منحى متأثِراً بالصياغة الفنية التي توفّر الإمام عليّ(ع) عليها ، حيث تظل خطب الإمام(ع) ورسائله وسائر الأشكال الفنية : نموذجاً يتأثّر به كبار الكتّاب ـ كما لحظنا في الفترات السابقة ، وكما نلحظ ذلك لدى الجاحظ في هذه الفترة التي نؤرّخ لها ، حيث نظفر بنماذج للإمام عليّ(ع) تعتمد عنصر (التمثيل الإستدلالي) في ضوء المفاضلة بين الأشياء واعتماد عنصر التتابع اللفظي في صياغتها ، مع عناية ملحوظة بالإيقاع المجانس بين هذه الظواهر المقارنة ، من نحو قوله(ع) :

(هم : أكثر ، وأمكر ، وأنكر ، ونحن : أفصح ، وأنصح ، وأصبح) .(٣٢)

---

(٣٢) نهج البلاغة : ص ٥٨٧ .

(البـــاب الثـــانـي)

« الأدب في عصر الغيبة »

أو

عصر الإمام المهدي (ع))

تمهيـــــد

يبـــدأ عصر الإمـــام المهـــدي (ع) مـن أواسط الـقــرن الـثــالــث ويمـتــد إلى ظهـوره (ع) . . . . وهي فترة يمكن تقسيمهـا (من حيث تـاريـخ الأدب المـوروث) إلى مراحل ثلاث :

١ ـ **المرحلة الأولى** : حيث تبدأ منـذ أواسط الخمسينات حتى أواخـر العشرينات من القـرن الثالث ، متمثلة في عصر السفـراء الأربعة ، حيث تمثـل مرحلة ذات طـابـع اجتماعي خاص نعرض له في حينه .

٢ ـ **المرحلة الثانية** : فيما تبدأ مع الثلاثينات ممتدة إلى نهاية القرن الخامس ، حيث طبعت هذه المرحلة سمات ثقافية واجتماعية خاصة ، أفرزت أدباً متميزاً لـه طوابعـه التي بلغت قمة النضج الفني .

٣ ـ **المرحلة الثالثة** : وهي مرحلة العصر الوسيط الذي ينتهي مـع إطلالـة العصر الحديث ، فيما أفرزت أدباً له طوابعه الخاصة أيضاً . . .

لكن ، قبل أن نبدأ بـرسم خارطـة الأدب لهذه المـراحل ، ينبغي أن نعـرض أولاً لـــ :

« أدب الإمام المهدي (ع) »

ينفرد الإمام المهـدي (ع) من بين المعصـومين عليهم السـلام بعدم حضـوره ، مما يـترتب على ذلـك : عدم صـدوره عن نتاج تفـرضه : المقـابلة أو الاجتماع أو متـطلبات التحرّك العبادي والسياسي ، خلا ما هو ضروري من الأحكام أو التوصيات الخاصـة أو العامة التي تتم من خلال سفرائه الأربعة ، فيما توشّحها لغة العلم . . لذلك ، لا نتوقع الظفر بنصوص عامة بذلك النحو الـذي يؤثر عن سـائر المعصـومين . . . لكن نجـد أنّ هنـاك نصوصـاً تنتسب إلى فنّي (الزيـارة) و (الـدعـاء) فيـما قلنـا أنّ هـذين الشكلين الأدبيين يختصّان بالشخصيات المشرّعة فحسب ، حيث يذكر المؤرخون جملة من الأدعيـة أو الزيارات التي تنسب إلى الإمام المهدي (ع) . .

من ذلـك : ما ينقله المؤرخـون من (دعـاء) يـرتبط بتمجيـد المعصـومـين عليهم السلام ، بضمنه : التمجيـد المرتبط بشخصيـة الإمام (ع) ذاتـه . . . وقد استهـل هذا الدعاء بتمجيد شخصية النبي (ص) على هذا النحو :

(اللّهم : صلّ على محمد سيد المرسلين ، وخاتم النبيين ، وحجة رب العـالمين : المنتجب في الميثاق ، المصطفى في الظلال ، المطهّر من كل آفة ، البريء من كلّ عيب ، المؤمّل للنجاة ، المرتجى للشفاعة ، المفوّض إليـه دِين الله ، اللّهم شرّف بنيانـه ، وعظّم برهانه ، وأفلج حجته ، وارفع درجته ، وأضيء نوره ، وبيّض وجهه ، وأعـطِه الفضل والفضيلة ، والمنزلة والـوسيلة ، والدرجـة الرفيعـة ، وابعثه مقـاماً محمـوداً : يغبطه بـه

الأوّلون والآخرون . . .)[١] . . . فـالملاحَظ في هـذا القسم من النص التشريعي ، أنّ صياغته تتم وَفق سيـاقات خـاصة ـ طـالما أشرنـا إليها عنـد حديثنـا عن (أدب التشريع الإسـلامي) . . من أنّ المشرّع الإسلامي لا يُعنى بـالصياغـة إلاّ بقدر مـا تستهدفـه من تقرير الحقائق العبادية ، وهي حقائق تتمّ صياغتها حيناً بلغة الفن ، وحيناً بلغة العلم ، وحيناً بالتأرجح بين لغة العلم والفن ، حتى أنّ الشكل التعبيري الواحد (مثل الدعاء أو الزيارة أو الحديث) يأخـذ صياغـات متفاوتـة ، . . . . فبعض (الأدعية) مثـلاً تشحن بعناصر إيقاعية وصورية مكثّفة ، وبعضها بنسبة أقل ، وبعضها لا أثر للإيقاع وللصورة فيـه . . . . والمهم ، أنّ النص المتقـدّم ينتسب إلى صيـاغـة تغلب عليهـا لغـة العلم : مـوشّحة بشيء من لغـة الفن حيث يرِدُ « الإيقـاع » عابـراً في بعض عباراتهـا ، كـما تـرِدُ (الصورة) عابرة أيضاً : مع ملاحظة أنّ أدوات (العنصر اللفظي) من تقـابل وتكـرار وتتابع : للعبارات ، تسيطر عـلى لغة النص المشـار إليه ، . . . . فضـلاً عن خضوعـه لنسق بنـائي خاص ، يعـدّ أهم عنـاصر الفن ، كـما أنّـه العنصر الـذي يُعنى بـه المشرّع الإسلامي : نظراً لأنّ (الفكر) الذي يستهدف المعصوم (ع) توصيله ، لا بدّ أن يخضع لعمارة خاصة من العرض : حتى يحقق فاعليته المطلوبة . . .

وحين نعود إلى النص المتقـدّم : نجد ـ كـما أشرنا ـ أنّـه يخضع أولاً لبنـاء هندسي خاص هو : استهـلاله بـالصلاة عـلى محمد (ص) وبتمجيـده في عبارات متنـوعة يختص بها (ص) دون سواه من المعصـومين (ع) ، ثم يصـوغ صلوات ذات صياغـة مشتركـة : لكل معصوم على هذا النحو :

(إمام المؤمنين ، ووارث المرسلين ، وحجة رب العالمين) : عدا شخصية الإمـام عليّ (ع) حيث يخصه بعبارة (أمير) بدلاً من (إمام) ، وبعبارة (قائـد الغر المحجّلين) و (سيد الوصيين) ، . . . وعدا شخصية الإمام المهدي (ع) حيث يوظّف مـا تبقى من الدعاء لتمجيد شخصيته (ع) بنحو يتناسب مع طبيعة العلاقة الاجتماعية والعبادية : بين الناس وبين شخصية العصر ، بحيث تواجهنا عبارات من نحو :

(اللّهم وصـلّ على وليّـك المحيي سنّتك . . . . . اللّهم نـوّر بنوره كـلّ ظلمـة ،

---

(١) المصباح ، الطوسي : ص ٣٦٣ .

وهدّ بركنه كل بدعة ، واهدم بعزّه كل ضلالة ، واقصم به كل جبّار ، وأخمد بسيفه كل نار ، وأهلك بعدله جور كل جائر ، وأجر حكمه على كل حكم ، وأذل بسلطانه كل سلطان ، اللّهم أذل كل من ناواه ، وأهلك كل من عاداه ، وامكر بمن كاده ، واستأصل من جحد حقه ، واستهان بأمره ، وسعى في إطفاء نوره ، وأراد إخماد ذكره . . .) .

طبيعياً ، أنّ فقرة (اللّهم) تتكرر في مقاطع متنوعة ، مشيرة بذلك (من حيث عمارة النص) إلى تنوّع الموضوعات ذاتها ، وانتقال النص من موضوع إلى آخر : لكن من خلال ربطها بالبناء الفكري العام للدعاء . . . ولذلك ختم هذا النص بفقرات تتجانس مع البداية ، بحيث جاءت النهاية والبداية مرتبطتين عضوياً ، حيث كانت البداية (تفصّل) الصلاة على كل معصوم ، وجاءت النهاية (تجمل) ذلك ، على هذا النحو :

(اللّهم صل على محمد المصطفى ، وعليّ المرتضى ، وفاطمة الزهراء ، والحسن الرضا ، والحسين المصفى ، وجميع الأوصياء : مصابيح الدُّجى ، وأعلام الهدى ، ومنار التقوى ، والعروة الوثقى ، والحبل المتين ، والصراط المستقيم . . . الخ)

والآن : إذا غادرنا عنصر (البناء الفني) للنص ، واتجهنا إلى أدواته اللفظية والإيقاعية والصورية ، نجد ـ كما أشرنا ـ أنّ هذه الأدوات توشّح النص وَفق نسب متفاوتة : تظل صياغتها متناسبة مع طبيعة الدعاء الذي أُنشيء أساساً للتلاوة في أوقات مخصوصة يتلوها العامي والمتوسط والعالم . . . لذلك جاءت عباراتها متأرجحة بين اللغة المصورة واللغة المقررة : حيث إنّ عبارات من نحو (وهي في تمجيد النبي (ص)) « والمنتجب في الميثاق » « المصطفى في الظلال » تُعدّ عبارات ذات بُعد « صوري » ملحوظ . . . كما أنّ عبارات من نحو (المرتجى للشفاعة) (المؤمّل للنجاة) تعدّ عبارات علمية غير مصوّرة . . . . كذلك نجد أنّ عبارات (وهي في تمجيد شخصية العصر ذاتها) من نحو :

(اللّهم أذلّ كلّ من ناواه) (وأهلك كلّ من عاداه) : تعدّ غير مصوّرة ، . . . ولكن عبارات من نحو « اللّهم نوّر بنوره كل ظلمة » « وهدّ بركنه كل بدعة » : تُعدّ

صورية : كما هو واضح ، . . . . هذا يعني أن صياغة النص روعي فيها : التوجّه إلى مطلق الأشخاص الذين يتطلّعون إلى شخصية العصر (ع) : بغضّ النظر عن مستوياتهم الثقافية ، بحيث يمكن للعادي من الناس أن يدرك دلالة (المرتجى للشفاعة) أو (المؤمّل للنجاة) ، وبحيث يمكن لغير العادي أن يفقه دلالة العبارة التي تقول بأنّه (ص) (المصطفى في الظلال) مثلاً . . . . والمهم ـ بعد ذلك كله ـ أنّ عنصر « الصورة » أو « الإيقاع » يظل منتثراً في هذه العبارة أو تلك ، موظّفاً لإنارة بعض الدلالات التي يتطلّب توضيحها مثل هذه الصور ، أو لإثارة الحسّ الجمالي لدى القارىء فيما تتطلب العنصر الإيقاعي . . لذلك ، نواجه صوراً من نحو : (شِرِّفْ بنيانه) (أضيء نوره) (بيّض وجهه) (نوّر بنوره كلّ ظلمة) (هدَّ بركنه كلّ بدعة) (أهدم بعزّه كلّ ضلالة) (أقصم به كلَّ جبار) (أخمد بسيفه كلَّ نار) (أهلك بعدله جور كل جائر) (استأصِلْ من جحد حقه) و (سعى في إطفاء نوره) و (أراد إخماد ذكره) الخ . . . . كما نواجه عبارات مقفاة من نحو : (شِرِّفْ بنيانه ، وعظم برهانَه) (افلج حجَّته ، وارفع درجته) (أعطه الفضل والفضيلة ، والمنزلة والوسيلة) (أقصم به كلَّ جبار ، واخمد بسيفه كلّ نار) (أذلّ كل من ناواه ، وأهلك كلَّ من عاداه) الخ . . . . .

لا شك أنّ أمثلة هذه العبارات المقفّاة : تزيد من جمالية النص وتهبه عنصراً يساهم في إمتاع القارىء وإرواء حسّه الجمالي ، . . . . كما أنّ (الصور المتنوعة) التي لحظناها (وهي جميعاً : استعارات) تهبه جمالية أيضاً ، فضلاً عن كونها تساهم في تعميق الدلالة . . . والأهم من ذلك أنّ هذه (الصور) تتميّز بكونها (استعارات) و (تمثيلات) فحسب دون أن تتنوّع أشكالها (من تشبيه ، استدلال ، فرضية الخ) حيث يصبح مثل هذا الحصر للصور في التركيبة الاستعارية والتمثيلية : شيئاً له دلالته الفنية ، من حيث خضوع النص لـ (وحدة الصورة) ، وهي وحدة تتجانس مع (وحدة الموضوع) أيضاً ، لأنّ الموضوع هو : تمجيد أهل البيت (ع) ، وحينئذٍ عندما (تتوحّد الصور) إنّما تتجانس بذلك مع (وحدة الموضوع) وهو أمر له أهميته الفنية الكبيرة : من حيث البناء الهندسي للنص . . . علماً بأنّ الصور التمثيلية تفرضها طبيعة التعريف بشخصية المعصوم (ع) ، والصور الاستعاريّة تفرضها طبيعة إكتساب الظواهر : تبادُلَ السمات فيما بينها لغرض توضيحها بشكل أكثر جلاء . . . ليس هذا

فحسب ، بل إنّ الصور تمضي بنحوها المألوف جداً لا ضبابية فيها ولا تعقيد ، . . . . إنّها واضحة كل الوضوح ، يحياها القارىء في تجاربه اليومية ، . . . . لكنها تنطوي على دلالات عميقة كل العمق . . . فقوله ـ على سبيل المثال ـ (واخمد بسيفه كلّ نار) تبدو « الصورة » فيها ، واضحة ، بسيطة . . . لكنها تلتقط أدقّ الظواهر من السلوك الاجتماعي الذي يحياه الناس ، حيث إنّ شيوع الفتن تشبه تماماً : ظاهرة (النار) التي تأتي على الأشياء جميعاً . . . كذلك : فإنّ الفتن تأتي على جميع المواقف أو الأفكار الأصيلة . . . وهكذا سائر الصور من نحو (مصابيح الدجى ، وأعلام الهدى ، ومنار التقوى ، والعروة الوثقى ، والحبل المتين ، والصراط المستقيم) . . . فهذه الصور (التمثيلية) تبدو واضحة ، جليّة ، . . . إلاّ أنّها ذات عمق وشمولية متنوعة في دلالاتها ، فالمصباح ، والعلم ، والمنار ، والعروة ، والحبل ، والصراط : يحمل كل منها دلالة متميزة على الأخرى ، كما أنّ كلاً منها يصب في مُعطى عبادي : له سمته الخاصة به . . . فالمصباح ينير فكرياً ، والقلم يشير إلى الانتماء فكرياً ومصيرياً ، والحبل يشير إلى تأمين الموقف أُخروياً ، وهكذا . . . . .

(الفصل الأول)

١ ـ (الأدب في عصر السفراء الأربعة)

يبدأ هذا العصر ـ كما أشرنا في أول الحقل ـ من غيبة الإمام المهدي (ع) أواسط الخمسينات ، ويمتد إلى عام ٣٢٩هـ ،مع بداية السلطة الزمنية للبويهيين . . .

سياسياً

يستمر هذا العصر في اضطراباته وصراعاته الدنيوية ، حيث يختفي ويبرز الصراع بين سلاطين العباسيين وبين الأتراك بين مد وجزر لأحدِهما قبالة الآخر ، وتحدث تمردات وثورات داخلية وفتوحات وانتكاسات في مختلف بقاع المسلمين مثل فتوحات محمد بن الحسن بن زيد صاحب الديلم الذي استمر ١٧ عاماً واتّجه إلى جرجان ، وانكسر بعد ذلك . . . وتستقل بعض الولايات عن مركز السلطة فتتعاون أو تتنافر معها ، مستمرة على هذا النسق المضطرب لحين مجيء البويهيين مع نهاية هذا العصر .

اجتماعياً

يظل الترف المادي للسلاطين واتباعهم آخذاً في التصعيد : مثلما يظل الانحراف الأخلاقي والعقائدي على نسق الأعصر السابقة من حيث حياة اللهو من جنس وخمر وغناء وعبث . . . الخ وانعكاساته على حقل الأدب بطبيعة الحال .

ثقافيـــاً

تتضخّم ظاهرة التأليف الأدبي والعلمي لتأخذ تطورها تدريجاً مع تقدُّم العصور ، كما أنّ أدب المقالات والرسائل والخواطر والقصَص ، يستمر في أشكاله المألوفة ، ويبرز أدب جديد هو أدب الموشّحات حيث برز في بيئة الأندلس التي تحمل بعض الخصائص المتميّزة : جغرافياً وثقافياً ، وتبرز ـ شعرياً ـ أسماء من نحو : إبن المعتز ، الصنوبري ، المفجع البصري وسواهم ، مثلما تبرز نثرياً أسماء متنوعة نُشير إليها في حينه . . . . . .

« الأدب العام »

شعريـــــاً (أدب الموشّحات)

قلنـا ، أنّ الأدب في العصر الـذي نؤرخ لـه يـظل (من حيث الشعـر) امتـداداً للفترات السابقة في مستوياته الفنية : لكن مع بروز شكل جـديد هـو (الشعر المـوشّح) الـذي أفرزتـه بيئة الأنـدلس ، .... وبـالـرغم من أنّ المـوشّحـات تتميّـز (من حيث الشكل) بكونها لا تخضع لوحدة البيت والقافيـة : حيث إنّ القصيدة تتـوزّع في مقاطـع متنـوعة : كـل مقطع يتضمن أشـطراً متنوعـة ومتوحـدة تنتهي بقرار تستقـر عليه قـافية موحدة ، ... وبالرغم من كونها تتميّز (من حيث اللغـة) بغنائيتهـا واشراقها النـابعين من طبيعة البيئة الأندلسية ذات الموقع الجغرافي الجميل ، .... كـما أنّ لتميّزهـا الثقافي ـ حيث إنّها تـرتبط بمناخ أوربـا التي تحمل سـمات أدبيـة خـاصـة بهـا في ميـدان الشكـل الشعري فيما فرض على الأندلسيين نشـأة الموشّحـات ... بالـرغم من ذلك كله ، فـإنّ جوهر الموشّحات : يظل غير منفصـل عن القصيدة العمـودية التي أَلِفَتْهـا عصور الأدب جميعاً ، لأنّ مجرد التنويع في الشطر والقافية لا يطال هيكلَ القصيدة بأي تغيير جـذري : حيث لوحظ بأنّ هناك نماذج (منذ أن وجد الـرجز الـذي لا يخضع أيضـاً لنظام العمـود الشعري) تحاول أن تتمّرد على وحدة القافيـة أو وحدة العمـود ، إلاّ أنّها نادرة تضيـع في خضم القصيدة العمودية المألوفة ، بخلاف الموشّحـات التي برزت في هـذا العصر الذي نؤرخ له بشكل يتضخّم حجمه ، فضلاً عن امتداده لعصور أخرى : بخاصـة في العصر الوسيط الذي امتد عدّة قـرون كما سنـرى ، بل إنّـه امتد لأوائـل العصر الحديث أيضـاً

(حيث نشط بين شعراء المهجر بخاصة) ، ثم انقرض تماماً في الأزمنة المعاصرة : حيث بررت أشكال جديدة فرضت فاعليتها على خارطة الأدب المعاصر بالنحو الذي نوضّحه في حينه .

المهم ، أنّ الموشحات لم تُحدِث تغييراً ذا بال في هيكل القصيدة إلّا جزئياً ، كما لم تحدث تغييراً ذا بال في لغة القصيدة إلّا تضخّم إشراقها وغنائيّتها ، وهو أمر لا يحمل مؤرخ الأدب على أن يُعنى بعرض مستوياته ودراستها ، ما دامت غير متميزة بسمات متفردة ذات قيمة بقدر ما يمكن القول بأنّها نوع من الأدب المترف الذي فرضته بيئات مترفة في أوربا (ومنها : الأندلس) التي أسسّ العرب فيها (بعد هروب الأمويين ومجيء العباسيين) كياناً سياسياً امتد عدة قرون . . . ويلاحظ (نظراً لبيئة الترف التي أفرزت الموشحات وسائر الطوابع التي ميّزت أدب المغاربة ، مقابل أدب المشارقة) إنّ سمة الترف البيئي : سَحبَ أثره ـ ليس على شكل القصيدة الموشحة فحسب ـ بل على مضمونها أيضاً ، حيث انصبّت الموشحات على إبراز الجانب اللهوي من السلوك : مثل الجنس والخمر ونحوهما مما يحجزنا من عرض نماذجها . . . ولا أدلّ من ذلك ، أنّ عبور هذه الموشحات من الأندلس إلى المشرق ، لم يسمح لشعراء المشرق أن يتوفروا عليه إلّا ما أُثِرَ عن شاعر معروف بترفه هو (إبن المعتز) : الشاعر الذي سنعرض له بعد قليل عند حديثنا عن شعراء العصر الذي نؤرّخ له ، حيث عرف هذا الشاعر بترفه الفني (نظراً لكونه من أسرة السلاطين) .

الشعر العــــام

إذا تركنا الموشحات في الأندلس ، واتجهنا إلى الشعر العام الذي خبَرته هذه الفترة التي نؤرّخ لها ، أمكن القول ـ كما أشرنا سابقاً ـ بأنّ هذه الفترة أفرزت أسماء شعرية من نحو : إبن المعتز ، الصنوبري ، المفجع البصري ، وسواهم ممن سنعرض للبعض منها ، فضلاً عن امتداد بعض شعراء الفترة السابقة : فيه ، مثل : الشاعر إبن الرومي ، . . . . مع ملاحظة أنّ هذه الأسماء تظل متراوحة بين توفّرها على أدب ملتزم (مثل الصنوبري والمفجع وسواهما) ، وبين توفّرها على أدب متحرف ، أو التأرجح بين الاستواء والانحراف : كما هو شأن الأغلبية من شعراء العصور المختلفة ، ومنهم :

إبن المعتز

قلنا ، أنّ هذا الشاعر نشأ في حياة القصر ـ بصفته من أسرة السلاطين : وقد حَكَم دنيوياً يوماً وليلة ثم قتل ، لذلك جاء شعره مترفاً يحتشد بصياغة الصور المرتبطة بحياة المترفين ، حتى أنّ إبن الرومي ـ وهو الشاعر المعروف بعنايته التوليدية للصور : عندما قُرِىءَ عليه بعض النماذج لإبن المعتز ، هتف قائلاً (لا يكلّف الله نفساً إلاّ وسعها) مشيراً بذلك إلى ترف الصياغة الصورية لديه . . . بيد أنْ ترف الصورة يجعل ـ في الغالب ـ صياغتها عديمة الحيوية والصدق بحيث تتحوّل إلى صورة جامدة من نحو قوله في وصف الهلال :

انظر إليه كزورق من فضة   قد أثقلته حمولة من عنبر[١]

فالفضة والعنبر ونحوهما من أدوات الترف الحضاري لا تتناسب مع الظاهرة الإبداعية لله تعالى (الهلال) لأنّ موقعه من الأُفق وانعكاس رؤيته على المتلقي : يظل بعيداً كل البُعد عن مرأى الزورق المثقل بحمولة العنبر ، لذلك تجيء هذه الصورة جامدة ـ بدلاً من أن تكون حيوية ـ مفتقرة لعنصر الصدق . . . .

وأياً كان ، فإنّ ما نعتزم توضيحه في هذا الصدد ، هو أنّ انتساب هذا الشاعر ـ لبني العباس ـ من جانب ، وانغماره في حياة القصر وملابساته السياسية من جانب آخر ، جعله شاعراً يتأرجح بين الانحراف ـ فكرياً وأخلاقياً ، وبين صدوره حيناً عن عوطف صادقة . . . إنّ انغماره في البيئة المشار إليها جَعَله ـ على سبيل المثال ـ يكتب أكثر من قصيدة ينحدر فيها إلى مهاجمة المنتسبين لأهل البيت (ع) ، بحيث حملت أكثر من شاعر معاصر ولا حق على الردّ عليه ، مما شكلّ هذا الردّ تراثاً شعرياً يكشف عن لون من الأدب الاجتماعي الملتزم . . . . بيد أنّ هذا الشاعر إذا أتيح له أن يحمل على المنتسبين لبيت النبوة ، فإنّه يضطر إلى مديح أهل البيت أنفسهم (مثل الإمام عليّ (ع) وولده الحسين (ع)) ، وهذا من نحوه قوله :

من دام هجو عليّ   فشعره قد هجاه

---

(١) ديوان ابن المعتز : دار صادر ـ بيروت ، ص ٣٠ .

لـو أنّـه لأبـيـه مـا كـان يهجـو أبـاه[٢]

إنّ هـذين البيتين كـافيـان لإدانـة أيّ متحـامـل عـلى منتسبي أهـل البيت عليهم السلام : لو كان الشاعر على وعي بمواقفه الانحرافية التي فرضتها عليـه : طبيعة حيـاته السيـاسية ، بصفـة أنّ التحامـل عـلى منتسبي أهـل البيت : تحـامـل عـلى أهـل البيت أنفسهم ، بخاصة أنّ الحرص على المُلك هـو الذي يـدفع الشـاعر إلى مهـاجمة كـل من يتعرّض إلى عدم مشروعية هذه الإمارة الدنيوية للعباسيين . . . .

المهم ، أنّ الشاعر ـ كما قلنا ـ يضطر (تحت تأثير الواقع) إلى الإشادة بأهل البيت عليهم السلام ـ كالنموذج المتقدم ، وكـالنموذج الآتي أيضـاً ، حيث يستنكر فيـه موقف المنحرفين عن عليّ (ع) :

أأكـل لحـمي ، وأحسـو دمي فيـا قـوم ، للعـجب الأعـجب
(عـليّ) يـظنـون بي ، بغضـه فهـلا سـوى الكـفـر ظنـوه بي
إذاً لا سـقـتـني غـداً كـفّـه من الحـوض والمشرب الأعـذب
مجليّ الكـروب ، وليث الحـروب في الـرهـج السـاطـع الأهيب
وأول مـن ظـل في مـوقـف يصـلّي مـع الـطاهـر الـطيّب
وكـان أخـاً لـنـبـي الهـدى وخصّ بـذاك ، فـلا تـكـذب
وكـفـؤ لخـير نـسـاء الـعـبـاد مـا بـين شرق إلى مـغـرب[٣]

ويقول فيها أيضاً عن الإمام الحسن (ع) ، ثم استشهاد الحسين (ع) :

ولا عجب غـير قـتـل الحسـين ظـمـآن ، يقصى عـن المشرب
فيـا أسـداً ظـل بين الكـلاب تـنهشـه دامـي المخلب الـخ

وأما فنيـــاً

فـإنّ هـذا النمـوذج يكشف عن جـانب من سمات الشـاعـر ، حيث إنّ اعتـماده

(٢) نفس المصدر : ص ٢٤٧ .
(٣) نفسه : ص ٦٧ ـ ٦٨ .

(الصورة) يظل ملحوظاً مثل الاستعارة التي صاغها لمن يبغض عليّاً (ع) : (أأكل لحمي ، وأحسو دمي) ومثل : (التمثيل) الذي صاغه للإمام الحسين (ع) واعدائه (فيا أسداً ظل بين الكلاب . . .) حيث إنّ أمثلة هذه الصور الاستعارية والتمثيلية تكتسب قيمتها فنياً : نظراً للصدق الذي يغلّفها ، فحينما يجسّم الإمام الحسين (ع) (أسداً) ، ويجسّم القتلة (كلاباً) حينئذٍ يظل مثل هذا التجسيم أو التمثيل صادقاً كلّ الصدق : نظراً لواقعية بطولته (ع) (من حيث كونه إماماً وشجاعاً حقاً ، ومن حيث كونه يقاتل من أجل الله تعالى في عدد قليل عن الأصحاب) . . . كما أنّ واقعية القتلة (وهم كلاب) متمثّلة في كَثرة عددهم من جانب ، وتعاملهم غير الإنساني من جانب آخر ، ومقاتلتهم من أجل الباطل ، والمال ، وزخرف الحياة : من جانب ثالث ، حيث إنّ (الكلاب) لا تعنى إلاّ بإشباع غريزة الجوع ، ولا تسلك غير العض والنهش في تحقيق الإشباع المشار إليه . . . .

لكن : إذا اتجهنا لِنماذج أخرى لدى الشاعر ، لا نجد مثل هذا الصدق ، حيث لحظنا كيف أنّ الشاعر أخفق في تشبيهه الهلال بزورق من فضة : نظراً لكونه يُعنى ـ في شعره الوصفي ـ بصياغة الصورة وليس بصدقها الوجداني الذي ينبغي ألاّ ينفصل عن الصدق الفني ، وهو أمر نجده ـ على العكس من هذا الشاعر ـ لدى شاعر ملتزم هو :

الصنوبري

يظل هذا الشاعر واحداً من أعلام الشعر في عصور الأدب : من حيث تميّزه بخصائص فنية وفكرية لا بد لمؤرخ الأدب من أن يُعنى بإبرازها عند حديثه عن هذا الشاعر . . . .

فالمعروف لدى مؤرخي الأدب أنّ « الشعر الوصفي » يظل مديناً (من حيث التفرّد الفني فيه) للشاعر الصنوبري ، فيما يعدّونه رائداً في هذا اللون من الشعر ، . . . . حتى أنّ ريادته بلغت درجة نلحظ من خلالها أنّ الأدب الأندلسي الذي قلنا أنّه متميز بسمة فنية هي : عنايته بالشعر الوصفي للطبيعة : نظراً لبيئته الجغرافية التي أشرنا إليها ، . . .

أقول ، نجد أنّ شعراء الأندلس ـ وهم يمثّلون ريادة الشعر الوصفي للطبيعة ـ يتناولون ديوان الصنوبري ، ويُعنون به ، ويتأثّرون ـ من ثم ـ به بحيث يمثّل لديهم النموذج الذي يحتذونه في الشعر الوصفي . . . . وإذا كان إبن المعتز ـ يتأثّر بالأندلسيين في موشحاتهم ، فإنّ الصنوبري ـ على العكس من ذلك ـ يتأثّر الأندلسيون بشعره الوصفي ، ومن ثَم فإنّ الفارقية بين الشاعرين تفرض منعكساتها على نتاجهما الفنّي ، حيث لحظنا كيف أنّ إبن المعتز قد أخفق في وصف أحد مظاهر الطبيعة الكونية (الهلال) ، وحيث نلحظ كيف أنّ الصنوبري قد نجح في أمثلة هذا الوصف ، وهو أمر يمكن ملاحظته ـ على سبيل المثال ـ في البيت الآتي للصنوبري فيما يصف به الربيع :

فالأرض ياقوتة ، والجو لؤلؤة والنبت فيروزج ، والماء بلُّور

فقد يجد الملاحِظ تماثلاً بين أدوات الصورة (التمثيلية) في هذا البيت (الياقوت ، اللؤلؤ ، الفيروزج ، البلّور) ، وبين بيت إبن المعتز في أدواته (فضة ، عنبر) حيث أشرنا إلى الهلال في موقعه من الأُفق لا يتناسب (حسّياً ونفسياً) مع انعكاساته الواقعية عند المتلقي إذ ليس هناك ، أيّ طرف من الهلال يتماثل مع أطراف الزورق ، لا من حيث الشكل ، ولا من حيث اللون ، ولا من حيث الحركة ؟ وهذا بعكس الصورة التي قدّمها الصنوبري من حيث تجانس ألوان الياقوت . . . الخ ، مع مظاهر الأرض في فصل الربيع : كما هو واضح . . . وهو أمر يمكن ملاحظته في غالبية النصوص المرتبطة بوصف الطبيعة مما لا نجد فائدة يعتدّ بها في الاستشهاد بذلك ، بقدر ما نعتزم الذهاب إلى أنّ العناية بهذا النوع الأدبي ـ في وصف الطبيعة التي أبدعها الله تعالى ، تمنح ريادة الشعر في هذا الجانب وانعكاس أثره حتى على الشعراء الذين تفرض عليه بيئتهم الجغرافية هذا اللون من الشعر ، ونعني بهم : شعراء الأندلس ـ كما أشرنا . .

على أنّ الأهم من ذلك لدى هذا الشاعر هو : موقفه العقائدي من الحياة ، حيث تتناثر (الصور الشعرية) لديه حتى في هذا اللون من الشعر الذي يصرف الشاعر عادة عن التزويق إلى قدسية الدلالات المطروحة ، . . . ففي تمجيده لعليّ (ع) :

وأخى حبيبي حبيب الله لا كذب وأبناه للمصطفى المستخلص إبنان

مـا مثل زوجتـه أخـرى يقـاس بهـا ولا يـقـاس عـلى سبـطَيـه سبـطان
فـمـضـمـر الحـب في نـور يخصّ بـه ومـضـمـر البغض مخـصـوص بنـيران
هـذا غـدا مـالـك في الـنـار يملكـه وذاك رضـوان يـلقـاه بـرضـوان[٤]

نـلاحِظ أنّ هذه الأبيـات تحتشد بـالعنصر الصـوري أولاً ، وبكونها تقـوم عـلى التضاد والتماثل ثانياً ، وبكونها تعتمد الإيقاع القائم على تجانس الحروف ثالثاً ، وبكونها تعتمد الأُلفة والـواقع رابعـاً حيث لا تغريب في الصـور إطلاقـاً . . . فالتضـاد والتمـاثـل يتجسّـد في هذه الصـور المتابعـة التي تتقابـل وتتـماثـل في (حبيبي ، حبيب) (أبنـاء ، إبنان) (ما مثل زوجته ، مـثل سبطَيه) (نور ، نيران) (مالك ، رضـوان) ، مضافـاً إلى التجنيس بين (مالك) وبين من (يملكه) في النيران ، وبين (رضوان) ومن يتلقـاه بـ (رضوان) حيث نحت من اسم مالك ورضوان ما يناسب بيئتي النار والجنة . . .

ومن الواضح ، أنّ (الصورة) حينما تتجانس مع (الإيقـاع) أي : عندمـا يتآزر البصر مع السمع يبلغ الفن مداه الفائق من حيث جمال الصياغة . . . .

ويمكننا ملاحظة المزيـد من هذه الصيـاغة الصـورية التي تتـأتى من ثراء تجـاربه في الـوصف الحسي لتنعكس على الـوصف التجـريـدي أيضـاً ، من نحـو قـولـه عن نسب (الصنوبري) :

وإذا عـزينـا إلى الصـنـوبـر لم نـعـز إلى خـامـل من الـنسـب
لا بـل إلى بـاسق الفـروع عـلا مـنـاسـبـاً في أرومـة الحسـب
مثـل خيـام الحـريـر تحملهـا أعمـدة تحتهـا من الـذهـب[٥]

حيث استثمـر (الجـانب الـوصفي ، الحسي) ليـزاوج بينـه وبـين (الـوصف النفسي) ، إذ إنّ الصلة بـين هذا النـوع من الشجر وبـين النسب من الـوثـاقـة والألفـة بحيث تثير الدهشة لدى المتلقي الذي يتحسس كيف أنّ الشاعر استطاع أن يرصد ثلاث ظواهر (مجده ، الشجر ، لقبه) وليس مجرد الـرصد العـادي بين الأشجـار والأنساب ،

(٤) الغدير : ج ٣ ، ص ٣٧١ .
(٥) نفس المصدر : ص ٣٧٠ .

وهو أمر يكسب عنصر (الصورة الفنية) مزيداً من الإحكام والجمال اللذَين يندر توفّرهما في العمل الأدبي . . .

ويمكن ملاحظة استثمار الشاعر لأطراف الظاهرة ، ورصد العلاقات بين مستوياتها المختلفة : ليس في صعيد ما هو مرتبط بمظاهر الطبيعة التي يُعنى بها بل في شتى الصُعد ، . . . فمثلاً نجده في رثائه للإمام الحسين (ع) ، يقول مخاطباً النبي (ص) :

يا خير من لبس النبوّة من جميع الأنبياء
هذا قتيل الأشقياء وذا قتيل الأدعياء
وجدي على سبطَيك وجد ليس يؤذن بانقضاء
. . . .
يا كربلاء خلقت من كرب عليّ ومن بلاء(٦)

فالملاحظ ، أنّ الشاعر قد استثمر في البيت الأخير عبارة (كربلاء) ـ حيث تشكّل العبارة صورة تضمينية تتمثل في تأليفها من عبارتي (كرب) و (بلاء) ، استثمرها صورياً من خلال (تضمينها) أولاً ثم مزج ذلك بانعكاساتها على أعماقه (كرب عليّ ومن بلاء) . . .

وبعامة ، يظل هذا الشاعر ـ مضافاً إلى شهرته بما يسمى « بالروضيات » حيث اختص بها من بين شعراء العصور ، يظل شاعراً (ملتزماً) يُعنى بقضايا أهل البيت عليهم السلام أيضاً ، وهو التزام نجده متوفراً لدى جملة من شعراء هذه الفترة التي نؤرخ لها ، ومنهم :

المفجّع البصري

يعدّ هذا الشاعر واحداً من الملتزمين إسلامياً ، بخاصة في رثائه لأهل البيت عليهم السلام ، حتى أنّ مؤرخي الأدب يشيرون إلى أنّ لقبه (المفجّع) إنّما أُطلِق

(٦) نفسه : ص ٣٧١ ، ٣٧٢ .

عليه : نظراً لتفجّعه حيال الشدائد التي واجهها أهل البيت (ع) . . . .

وأما فنيّـــاً

فإنّ نتاجه يتسم بالجودة وبالنضج الفني : مع تمكّن من إحكام العبارة ، وجمالية ملحوظة في صياغتها ، وتوكّؤ على الصورة بنحو لا تتضخّم حجماً ولا تثقل بالتوليد والتفريع . . .

ويمكننا ملاحظة هذه المستويات في النموذج الآتي ، وهو : قصيدة أُطلِقَ عليها اسم (الأشباه) حيث صاغها في تمجيد الإمام عليّ (ع) ، واستلهمها من الحديث النبوي الذي شبّه فيها عليّاً (ع) بمجموعة من السمات التي طبعت الأنبياء عليهم السلام . . جاء في هذه القصيدة :

كان في علمه كآدم ، إذ علّم شرح الأسماء ، والمكنّيا
وكنوح نجا من اهلك من ستّر في الفلك : إذ علا الجوديّا
وله من أبيه ذي الأيد إسماعيل شبه ما كان عنّي خفيّا
إنّه عاون الخليل على الكعبة : إذ شاد ركنها المبنيّا
ولقد عاون الوصي حبيب الله إذ يغسلان منها الصفيّا
رام حمل النبي كي يقلع الأصنام عن سطحها المثول الجثيّا
فحناه ثقل النبوة حتى كاد ينآد تحته مثنيّا
فارتقى منكب النبي عليّ صنوه ، ما أجلّ ذاك رقيّا
فأزال الأوثان عن ظاهر الكعبة ينفي الأرجاس منها نفيّا
ولو أنّ الوصي حاول مسّ النجم بالكف ، لم يجده قصيّا(٧)

هذا النموذج يتضمن عنصراً قصَصياً فرضته طبيعة الحديث النبوي وطبيعة الوقائع التي سردها الشاعر عن بطل القصيدة . . . لذلك ، غلب على هذا النموذج طابع العبارة المباشرة بالقياس إلى طابع العبارة المصوّرة ، . . . لكن ـ مع ذلك ـ فإنّ

(٧) الغدير : ج ٣ ، ص ٣٥٣ .

التشبيه نفسه (كآدم ، كنوح . . . الخ) يُعدّ عبارة مصورة ـ كما هو واضح ، مضافاً إلى أنّه بتضمينه الحديث والوقائع : يكون قد اعتمد العبارة المصورة ، فضلاً عن أنّ (تضمينه) ذاته قد صاغه ـ في أكثر من موقع ـ وَفق صورة تركيبية من نحو البيت الأخير : (ولو أنّ الوصي حاول مسّ النجم بالكفّ لم يجده قصيّاً) فبالرغم من أنّ هذا البيت (تضمين) لحديث صرّح به الإمام عليّ (ع) نفسه ، إلاّ أنّ الشاعر صاغه في عبارة شعرية جميلة ، ذات جرس ملحوظ ، تعتمد الصورة (الفرضية) التي تتمثل في رصد العلاقة بين شيئين يقوم على مجرد الافتراض والتقدير في حدوث الشيء ، حيث تقوم الأداة الفرضية (لو) بعملية الرصد المذكور ، . . . ومّما لا شك فيه أنّ عبارة الإمام عليّ (ع) نفسه (وهو رائد التعبير الفني) صيغت وَفق الصورة (الفرضية) ، إلاّ أنّ تحوير الشاعر للعبارة (لكي تستقيم إيقاعياً) : تهبه فضيلة الصياغة الشعرية ، بينا تظل السمة الصورية (وهي التي تهب الفن طابع العُمق) هي المصدر الأساس للقيمة الفنية التي لحظناها في هذه الصورة الشعرية . . .

أبو القاسم الزاهي

شاعر ملتزم إسلامياً مثل ما تقدمه من الشعراء الذين عرضنا لهم ، كما أنّ شعره ـ فنياً ـ يتسم بالجودة وبالنضج ، وبالتميز . . . : مع عناية ملحوظة بعنصر الصورة ، حتى أنّك لتقرأ القصيدة فتجد أبياتها ـ جميعاً ـ إلاّ نادراً تحفل بصورة فنية أو أكثر . . . ويمكن ملاحظة هذا الجانب في النص التالي في رثاء الحسين (ع) وأصحابه . . .

لذكراكم يا بني المصطفى ... دموعي على الخط قد سطرت
لكم وعليكم جفت غمضها ... جفوني عن النوم ، واستشعرت
أمثل أجسادكم بالعراق ... وفيها الأسنة قد كسرت
أمثلكم في عراص الطفوف ... بدوراً تكسف ، إذ أقمرت
غدت أرض يثرب من جمعكم ... كخط الصحيفة إذ أقفرت
وأضحى بكم كربلا مغرباً ... كزهر النجوم إذا غوّرت
كأني بزينب حول الحسين ... ومنها الذوائب قد نشرت
. . . .

وللسبط فوق الثرى جثة　　بفيض دم النحر قد عفرت
وفتيته فوق وجه الثرى　　كمثل الأضاحي إذا جزرت
وأرؤسهم فوق سمر القنا　　كمثل الغصون إذا أثمرت[٨]

فالملاحظ في هذا النص إن أبياته جميعاً تتخللها صور استعارية وتمثيلية وتشبيهية : بخاصة عنصر التشبيه من نحو (كخط الصحيفة) (كزهر النجوم) (كمثل الأضاحي) (كمثل الغصون) ، كما إنّها ـ أي الصور الفنية ـ تتميز بالتفريع وبالطراقة أيضاً ، فالبيت الأخير مثلاً :

(وأرؤسهم فوق سمر القنا　　كمثل الغصون إذا أثمرت)

يتميز بتفريعه وطرافته ، فالغصون وهي تثمر : صورة ذات تفريع ، أي الغصن ثم الأثمار ، كما أنّها ذات طرافة : لجدة الغصن المثمر من حيث علاقته بالرؤوس التي تجسّد رموزاً للبطولة والإيمان من جانب ، وكونها نموذجاً يثمر البطولة والإيمان بالنسبة للآخرين . . . كذلك : الصور الأخرى ، مثل الصورة (التمثيلية) (بدوراً تكسف إذ أقمرت) فبالرغم من أنّ هذه الصورة مألوفة ومستخدمة ، إلّا أنّها في سياق التعريف بشهداء الطف ـ من حيث صغر أعمار الكثير منهم ، وكونهم مكتملين إيماناً وبطولة يظل تجسيدهم في بدور تكسّفت وهي مقمرة توّاً ، أمراً له عمقه وطرافته . . . .

ويمكن ملاحظة هذا الجانب المتميّز في شعر (الزاهي) ـ أي : عنايته بعنصر الصورة بحيث تستغرق تمام القصيدة دون أن يخلو بيت واحد من الصورة : إلّا نادراً ، يمكن ملاحظة ذلك في الأبيات التالية أيضاً : ـ وهي في تمجيد أهل البيت عليهم السلام ـ

قوم سماؤهم السيوف وأرضهم　　أعداؤهم ودم النحور بحورها
يستمطرون من العجاج سحائبا　　صوب الحتوف على الزحوف مطيرها
وحنادس الفتن التي إن أظلمت　　فشموسها أرواءهم وبدورها
. . . .　　. . . . .

(٨) نفس المصدر : ص ٣٩٧ .

تلك النجوم الزهر في أبراجها ومن السنين بهم تتم شهورها[٩]

ففي هذا النص ـ فضلاً عن تخلل الصورة جميع أبياته ـ نجد سمة (الطرافة) تأخذ منحى آخر من الصياغة الصورية ، . . . ففي البيت الأول مثلاً : نواجه (السماء) و (الأرض) و (البحر) قد تجسّدت في ثلاث صور تمثيلية (سماؤهم : السيوف) (أرضهم : أعداءهم) (دم النحور : بحورها) ، وطرافة هذه الصور المتتابعة أنّها أولاً قد استوعبت البيئة الكونية جميعاً (السماء ، والبر ، والبحر) ، وكونها ثانياً قد جانست بين البيئة والممارسة ، فجانست بين بيئة السماء والسيف (بصفة أنّ السيف يعلو الرؤوس) ، وبين بيئة الأرض والعدو (بصفة أنّ العدو لا يخبُر غير الأرض التي يتشبث بها) ، وبين بيئة البحر والدم (بصفة أنّ البحر المتميز بكثرة مياهه يتجانس مع كثرة الدم) . . . ولعل البيت الأخير ، يبلغ قمة الطرافة في صياغة الصور لمن يتأمّل ذلك بعمق (تلك النجوم الزهر في أبراجها ومن السنين بهم تتم شهورها) حيث تحفل هذه الرموز (النجوم ، الأبراج . السنين ، الشهور) بطرافة ترتبط بالمعصومين عليهم السلام وصلة ذلك بعددهم وبركة وجودهم ، حيث إنّ الأبراج والشهور تتداعى بالذهن إلى العدد ، كما أنّ السنين تتداعى بالذهن إلى معطياتهم عليهم السلام ، فضلاً عما توحي به من دلالات أُخرى ، يمكن لكل متلق أن يستخلص منها ما يتناسب وخبرته التذوّقية . . . . .

والمهم ، أنّ هذا الشاعر بعنايته الملحوظة بعنصر الصورة ، يظل واحداً من شعراء الإلتزام الإسلامي ممن يتميز نتاجه بالجمع بين الإلتزام والفن ، فضلاً عن تميّزه بخصائص فنية في ميدان صياغة الصورة الأدبية ، بالنحو الذي أوضحناه .

أدباء آخرون

الأسماء المتقدمة ، تمثل أبرز شعراء الفترة التي نؤرخ لها ، لكننا إذا تابعنا الأسماء الأخرى التي برزت في هذا العصر ، أمكننا الظفر بشخصيات أدبية لها إسهامها الملحوظ في خارطة الأدب ، وفي مقدمتها إبن طباطبا العلوي ، وهو شخصية أدبية يتميّز اسمها

(٩) نفسه : ص ٣٩٨ .

مع آخرين في كونه يجمع بين فن الشعر وفن الكتابة ، . . . . كذلك : القاضي التنوخي وهو بدوره شخصية تجمع بين كتابة النثر والشعر ، . . . كما أن المفجّع البصري الذي وقفنا عند نتاجه الشعري عُرِف أيضاً بكونه يجمع بين فن الشعر والنثر . . . .

إنّ الجمع بين كتابة الشعر والنثر تؤلف ظاهرة أدبية خبَرها أدباء هذه الفترة التي نؤرخ لها وما بعدها من الفترات الأدبية . . . طبيعياً ، أنّ النثر ينشطر إلى قسمين : النثر الإبداعي وهو ما يرتبط بكتابة الرسائل والخواطر ونحوها مما يطبع نتاج الكثير من الأدباء في مختلف فترات الأدب ، وأمّا القسم الآخر من النثر فهو ما يطلق عليه مصطلح (النثر الوصفي) مقابل (النثر الإنشائي) ، حيث يقصد بالنثر الوصفي : عملية التأليف الأدبي أو مطلق النثر الذي (يصف الأعمال الأدبية) مثل : النقد الأدبي . ودراسة الأدب ، وتأريخ الأدب ، ونظرية الأدب ، وهو بدوره ينشطر إلى قسمين . أدب وصفي نظري وأدب وصفي تطبيقي ، والأول هو : صياغة القوانين الأدبية (في المستوى النظري) ، والآخر هو : دراسة النصوص الأدبية (في المستوى التطبيقي) ، . . . . والأسماء التي أشرنا إليها (المفجع ، إبن طباطب ، التنوخي الخ) عُرِفوا بكتابة النمط الأخير (أي : الأدب النظري) : مع ملاحظة أنّ الأدب النظري قد يتخلله الأدب التطبيقي (أي : دراسة النصوص الأدبية) ، كما أنّ العكس (أي الأدب التطبيقي) قد يتخلله الأدب النظري ، . . . والمهم أنّ الأسماء المشار إليها ساهمت في صياغة النظرية الأدبية في ميدان الشعر والنقد والبلاغة ، فالمفجّع البصري ـ كما يذكر مؤرخوه ـ ألّف كتاباً في (معاني الشعر) يتضمن عدة فصول تتحدث عن فن المديح والهجاء والاغتراب الخ ، مما قال عنه أحد المؤرخين : بأنّه كتاب لم يُعمل مثله . .

وأما القاضي التنوخي ، فيقول مؤرخوه : بأنّه ألّف كتاباً في علم القوافي ، وكتاباً في علم العروض لم يُؤلّف مثله أيضاً . . . كما أنّ إبن طباطبا ألفّ كتباً معروفاً لدى المعنيين بشؤون الأدب ونقده وهو كتابه المشهور (عيار الشعر) ، كما ألّف كتُباً أخرى يشير إليها المؤرخون في تراجمهم الأدبية . . . لكن : بما أنّ دراستنا لتاريخ الأدب تنحصر في عرض الأدب الإنشائي (شعراً أو نثراً) لذلك لا يمكننا أن نقدّم نماذج من (الأدب الوصفي) بقدر ما ينبغي أن نشير إليها فحسب . . . والمهم ـ بعد ذلك ـ أنّ نشير

الفصل الثانـي

« الأدب في عصر الإزدهار الثقافـي »

في هذا العصر الذي يبدأ من منتصف القرن الرابع ويمتد قرنـاً أو أكثر يبلغ الادب مرحلته التي يتوقف عندهـا دون أن يصعد إلى مـرحلة أكثر نضجـاً ، إنّه يفـرز حفنة من كبار الشعراء الذين يطبع كلاً منهم ملمح خاص بـه من مثل المتنبي وأبي فـراس والمعرّي والشريف الرضي ومهيار وابن هاني (من الأندلس) ، كـما يفرز حفنـة ممن يعنون بـالنثر الفني من أمثال ابن العميد ، و . . . في مجال الرسائل (علماً بأنّ فنّ الرسائـل بدأ يختفي ويفقد فاعليته ليتيح لأشكال أدبية أخرى بالظهور) ، وفي مجـال النثر القصَصي يـبرز أكثر من عمـل لدى المعـرّي و . . . حيث يعدّ أدبـاً متميزاً ، كـما يـبرز فنٌّ ثـالث هـو (أدب المقـامات) منتسبـة إلى الأدب القصَصي أيضـاً ، ولكن وَفق منحى آخـر من القصّ كـما سنوضح ذلك لاحقاً .

وفي مجال التأليف الأدبي تبرز مجموعة من الأعمال النقدية والبـلاغية والتـأريخية التي تُعنى إمّا بالدراسة التطبيقية أو بالدراسة النظرية من نحو : الموازنة لـلآمدي والـوساطـة للجرجاني و . . . و . . . الخ .

هذا يعني أنّ النضج الأدبي في مستويَيه : الإنشـائي والوصفي ، يبلغ درجتـه التي يتوقّف عندها ـ كما قلنـا ، مما نستخلص منـه أنّ طبيعة هـذا العصر الذي سبقتـه تجارب مختلفة تدرّجت في النمو لا بد أن يفضي إلى مرحلة من النضج تتماثل فيـه أشكال العمـل الأدبي دون أن يتخلّف أحدها عن الآخر . .

والحق ، أنّ هذا التماثل الأدبي لا يند عن التـماثل بـين مختلف النشاطـات الثقافيـة

بحيث يمكن القول أنّ مطلق الأعمال الفكرية خضعت لنفس النضج ، حيث نجد ـ في ميدان الفقه مثلاً ـ أنّ فقهاء ومحدّثين من أمثال إبن الجنيد ، إبن عقيل ، الكليني ، الصدوق ، المفيد ، المرتضى ، الطوسي : يتوفّرون على تأليف كتب الحديث والفقه والأُصول والكلام على نحو : تعدّ دراساتهم من خلالها : مصادر للأجيال اللاحقة . . . بيد أنّ هذا لا يعني أنّ كل ما كتب في هذا العصر هو النموذج الذي لم يسبق له أو لم يلحق به مماثل بقدر ما يعني أنّ التجربة الثقافية لهذا العصر بلغت مرحلتها التي لا بد أن تُعطي ثمار التجارب السابقة ، وعدا ذلك فإنّ من التجارب السابقة ما يعدّ منها نموذجاً رفيعاً : كما هو شأن الدراسات اللغوية والفلسفية والتاريخية ، كما أنّ في التجارب اللاحقة تبرز أسماء معروفة تضيف جديداً في المجالات المشار إليها ، فما يكتبه في القرن السابع مثل العلامة الحلي في الميدان الفقهي والأصولي ، أو ما يكتبه إبن خلدون في ميدان علم الإجتماع في القرن الثامن ، وما يكتبه إبن باجة في الفلسفة ، وما يكتبه آخرون تظل نابضة بما هو جديد ، إلاّ أنّ ذلك كلّه يظل تجسيداً لما هو خاص وليس لما هو سمة عامة ، مضافاً إلى أنّ بعض ضروب المعرفة لها طبيعتها الخاصة التي تفرض نموّاً أو توقُّفاً مثل الفقه ، ففي عصر التشريع لا بد أن يضمر النشاط الذاتي نظراً لإضطلاع أئمة التشريع به ، لكن في عصر الغيبة لا بد للفقيه من أن يمارس عملاً ذاتياً ، يبلغ منتهاه عند واحد كالطوسي مثلاً (في هذا العصر الذي نؤرخ له) ، لكن بما إن العمل الذاتي (أو ما يطلق عليه بعملية الإستدلال) لا بد أن تتطور تبعاً لمتطلبات العصر وما يواكبه من تلاقح الأفكار وبخاصة عندما يتسع البُعد عن زمن التشريع : حينئذٍ فلا بد من أن تتطور وتنمو أدوات الإستدلال وتكتسب مستويات أخرى عند الفقهاء الذين جاءوا من بعد الطوسي من أمثال إبن إدريس ، إبن الصلاح ، إبن زهرة ، المحقق ، العلامة : حيث تطوّر لدى هذا الأخير بنمو ملحوظ . . .

ومهما يكن ، فإن ما يعنينا من الأدب الذي نؤرخ له أن نشير إلى أنّه بالرغم من التماثل العام لمستويات النشاط الأدبي في هذا العصر ، إلاّ أنّ تفاوتاً بين أشكال الأدب يفرض فاعليته في هذا الميدان ، ففي الشعر مثلاً يقف النضج عند مرحلته التي أشرنا إليها ، وفي النثر تفقد الرسالة أهميتها ، لتنبثق أشكال أخرى ، قد تشهد تطوّراً ـ في مجال التأليف الأدبي بخاصة ـ في الأجيال اللاحقة . . . وحتى في الشعر قد نلحظ تطوّراً

في الشكل مثلاً : كما سنوضّح ذلك عند حديثنا عن العصر الوسيط ، فضلاً عن العصر الحديث الذي يشهد انقلاباً في أشكال الأدب ومفهوماته . . .

طبيعياً ، أنّ لطبيعة المراحل الزمنية : أثرها في تطوير الفن أو الثقافة ، حيث إنّ استمرارية التجارب تفضي في النهاية إلى مرحلة النضج التي أشرنا إليها . . . بيد أنّه ينبغي ألاّ نغفل مجموعة من العوامل الإجتماعية والسياسية التي تلعب دورها في هذا الميدان ، ففي ميدان الفقه لحظنا مثلاً أنّ نشأة الفكر الإستدلالي يرتبط بغياب الأئمة (ع) الذين كانوا يضطلعون بتقديم الحكم الشرعي ، . . . وهو أمر لا علاقة له بالبعد الزمني ومراحله التطوّرية ، . . . لكن في ميدان الأدب وتطوّره ينبغي أن نَرسم اعتبارات اجتماعية أُخرى ، (وفي مقدمتها : البُعد السياسي) ، فمع بداية هذه الفترة التي نؤرّخ لها : يتاح لكثير من البلدان أن تنفصل عن سلطنة العباسيين ، وأن تؤسّس لها كيانات خاصة ، لعل أبرز ما فيها هو : إتاحة الحرية السياسية من جانب ، ثم ـ وهذا هو المهم ـ إتاحة المجال للقوى الإسلامية التي كابدت منذ الأمويين فالعباسيين : مختلف الشدائد مما حجزهم من ممارسة النشاطات الفكرية المختلفة ، وهذا على العكس من هذه المرحلة التي نؤرخ لها حيث إنّ العراق والشام ومصر وبلداناً أفريقية وسواها : شهدت ـ في مراحل زمنية متقاربة أو متباعدة من هذه الفترة التي نؤرّخ لها ـ سلطات تنتسب (ولو من حيث الهوية السياسية دون العمل بالمبادىء) إلى القوى الإسلامية المتعاطفة مع مبادىء النبي (ص) وأهل بيته عليهم السلام ، وهو أمر ساهم دون أدنى شك في تطوير النشاط الثقافي وتوصيله إلى مرحلة النضج الذي أشرنا إليها . . . ويكفي ـ في مجال الشعر مثلاً ، أن نلحظ أنّ كبار شعراء اللغة العربية التي أفرزتهم هذه السنوات التي نؤرخ لها من نحو المتنبي والمعري والحمداني والأندلسي والشريف الرضي ومهيار : كانوا إفرازاً لهذا المناخ الذي ألمحنا إليه ، وهم ـ أي هؤلاء الشعراء ـ جسّدوا بنتاجهم قمة النضج الذي وصل إليه الشعر بحيث يعدّهم مؤرخو الأدب : نماذج لم تسبقها ولم تلحقها نماذج أخرى في جميع عصور الأدب : منذ عصر ما قبل الإسلام وحتى بداية ما يسمى بالعصر الحديث . . .

وأيا كان الأمر ، يعنينا مما تقدم أن نقف عند خارطة الأدب لهذه الفترة التي نؤرخ لها ، متابعين ذلك من خلال عرض الأنواع الأدبية من شعر ، ورسالة ، وقصة ،

ومقامة الـخ ، حيث إنّ تطوّر بعض الأنـواع ونشأة البعض الآخـر منها ، يفـرض عـلى مؤرخ الأدب أن يتوفّر على عرضها بنحو يتنـاسب وأهمية مثـل هذه الأنـواع الأدبية . . . ونبدأ ذلك بالحديث أولاً عن :

الشـــــعر

قلنا ، أنّ الشعر في المرحلة التي نؤرخ لها أفرزت أسماء متعددة أُتيح لهـا أن تفرض شخصيتها على جميع عصور الأدب ، مع ملاحظة أنّ كلّاً من هذه الأسماء قد طبعته سمة فنية خاصة تفرزه عن الآخر ، وهو أمر يعدّ من المكتسبات الثقافية المرتبـطة بمناخ الحـرية التي نعِمَ بهـا هذا الشـاعـر أو ذاك . . . لكن ينبغي أن نشـير أيضـاً ، إلى أنّ أمثلة هـذه المعـطيـات لا تفضي بـالضرورة إلى إفـراز النتـاج السـوي في الحــالات جميعـاً أو لــدى الأشخاص جميعاً ، إذ إنّ لـتركيبة الشخص من جـانب وبيئته النفسيـة والاجتماعيـة التي يحياها من جانب آخر : أثراً في تحـريفه عـن خط الإستواء الفكـري والنفسي بحيث لا نعـدم ملاحـظة شاعـر يجمع بـين الإنحراف والإستـواء ، أو يحيـا بمعـزل عن الـوظيفـة الإجتماعية للأدب ، الخ ، ممـا يعني أنّ الشعراء في هـذه الفترة قـد لا يتميزون ـ فكـرياً ونفسياً ـ عمّا لحظنا في الفترات السابقة ، إلّا أنّ عدداً ملحوظاً منهم ـ كـما سنرى ـ أتيـح له أن يصدر عن النتاج الأدبي السوي بالنحو الذي سنقف عليه في حينه . . .

ويحسن بنا أن نقف عند أبرز شعراء هذه الفترة التي نؤرخ لها ونبدأ ذلك بالحـديث عن :

المتنبـــي

من الحقـائق المعروفـة في ميدان تـأريخ الأدب ، أنّ (المتنبي) يعـدّ رائداً للشعـر العـربي في مختلف عصوره حتى ليكـاد ينفرد في ضخـامة النتـاج الذي صـدر عنـه وفي نصـوّرنا أنّ هنـاك مجموعـة من الخصائص التي جعلتـه متميّزاً عن الشعـراء الآخـرين ، منها :

إحكام العبارة

فمن النادر أن نجد شاعراً بمقدوره أن يحتفظ بإحكام عبارته الشعرية في أبيات القصيدة جميعاً ، وفي القصائد جميعاً ، إلاّ أنّ المتنبي يتميّز بهذه الخصيصة بحيث لا تكاد تجد أيّة هلهلة أو تفكّك أو ابتذال في عبارته الشعرية بالرغم من أنّ الشاعر عادة ـ أيّ شاعر كان ـ قد ترهقه القصيدة فيضعف في بيت أو أكثر منها ، وقد يُعنى بدلالة تضطره أن يهمل جودة الصياغة في بيت أو أكثر ، إلاّ أنّ المتنبي يتجاوز حتى هذه الحالات إلاّ نادراً ، فيصوغ قصائده جميعاً وَفق لغة ممعنة في الإحكام والمتانة والقوة والجمال . . .

والخصيصة الأخرى في نتاجه هي :

الحكمـــة

ولعل هذه الخصيصة تمنح الشاعر ـ متآزرة مع سابقتها ـ أهمية ضخمة لنتاجه ، طالما ندرك جميعاً بأنّ الحكمة أو الأمثال أو التجارب الإنسانية بعامة تحيا في الضمير الجمعي للبشرية وتلقى استجابة خاصة لديهم ، لذلك فإنّ الشاعر حينما يتحرّك ـ في نتاجه ـ من خلال نثر الحكم ، حينئذٍ يحظى باهتمام المتلقي حتى يصبح وكأنّه مثل سائر يتردّد على الألسنة . . .

والحكمة قد تصاغ بلغة مباشرة ، وقد تصاغ بلغة مصوّرة (تشبيه، استعارة ، رمز ، تمثيل ، استدلال ، فرضية الخ) ، وهذا ما يجسّد سمة ثالثة في نتاج الشاعر ، ونعني بها :

العنصر الصوري

فالصورة بما تتضمنه من إمكانات إيحائية تتغلغل إلى باطن الأشياء ، وتتسع وتتفرع في جداول كثيرة : حينئذٍ تكسب القصيدة أهمية كبيرة : تتآزر مع عنصر الحكمة وإحكام العبارة . . . بيد أنّ الملاحَظ ، أنّ أشدّ الأشكال الصورية لصوقاً بالحكمة هي :

الصورة الاستدلالية

وهذا النمط من الصور هو الذي يطبع غالبية نتاج المتنبي ، فيمنحه بُعداً آخر من النضج الشعري ، لأنّ الاستدلال هو : رصد العلاقة بين الشيئين من خلال إحداث علاقة جديدة بينهما تقوم على مقدّمات ونتائج تعمّق من الدلالة الفكرية التي يستهدفها الشاعر . . .

ومن الواضح ، حينما تتآزر عناصر الحكمة والاستدلال والصورة (وهي جميعاً ترتبط بعمق الدلالة وطرافتها) مع : العنصر اللفظي والإيقاعي وهو إحكام العبارة ورصانتها ومتانتها وجمالها : حينئذٍ يكتسب النتاج قمة جماليته : إلاّ في حالة تردّيه في رصد الحقائق المنحرفة ، وحينئذٍ يفتقد النص قيمته الحقيقية بقدر انحرافه عن الحقائق . . .

إنّنا لو فصلنا الأبيات الحكمية أو الاستدلالية أو الصورية بعامة من سياق موضوعاتها ، كما لو وقفنا عند نماذج من نحو قوله :

جراحات السنان لها التئام ... ولا يلتام ما جرح اللسان

. . . .

الرأي مثل شجاعة الشجعان ... هو أول ، وهي المحل الثاني[1]

. . . .

إذا غامرت في شرف مروم ... فلا تقنع بما دون النجوم[2]

ذلّ من يغبط الذليل بعيش ... رب عيش أخف منه الحِمام[3]

كل حلم أتى بغير اقتدار ... حجة لا جيء إليها اللئام[4]

. . . .

---

(١) ديوان المتنبي : دار المعرفة ، بيروت ، ج ٤ ، ص ١٧٤ .

(٢) نفس المصدر : ص ١١٩ .

(٣) نفسه : ص ١١٩ .

(٤) نفسه : ص ٩٢ .

مَن يهنّ يسهل الهوان عليه ما لجرح بميت إيلام[(٥)]

. . . .

إذا ساء فعل المرء ساءت ظنونه وصدّق ما يعتاده من توهّم[(٦)]

. . . .

وما كل هاوٍ للجميل بفاعل ولا كلّ فعّال له بمتيّم[(٧)]
ومن ينفق الساعات في جمع ماله مخافة فقر ، فالذي فعل : الفقر[(٨)]

. . . .

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم[(٩)]
والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفّة ، فلعلّه لا يظلم[(١٠)]
ومن البليّة عذل من لا يرعوي عن جهله ، وخطاب من لا يفهم[(١١)]
ومن العداوة ما ينالك نفعه ومن الصداقة ما يضرّ ويؤلم[(١٢)]

إنّ هذه النماذج وسواها تشكّل نصوصاً (حكمية) ذات طابع (صوري) بخاصة (الصورة الاستدلالية) ، وهي جميعاً تنبض بحقائق إنسانية عامة ، لا نشك في أنّ الشاعر قد استلهم غالبيتها من النصوص الإسلامية الواردة عن النبي (ص) وأهل البيت عليهم السلام ، أو أنّها تشكّل تراثاً بشرياً عاماً ، فإشارته إلى أنّ جرح اللسان لا يلتئم ، وأنّ جمع المال هو الفقر ، وأنّ العدو قد يصبح نافعاً والصديق ضاراً الخ تظل إشارة إلى نصوص إسلامية مستفيضة في هذه الموضوعات ، كما أنّ مفهومات من نحو : إعمال الرأي مثل الشجاعة ، وسلامة الشرف بالدم ، والموت أهون من الذلّ الخ ، تعدّ حقائق بشرية عامة ، . . . كذلك فإنّ مفهومات من نحو : عدم إيلام الجرح الميّت ،

---

(٥) نفسه : ص ٩٤ .
(٦) نفسه : ص ١٣٥ .
(٧) نفسه : ص ١٣٧ .
(٨) نفسه : ج ٣ ، ص ١٥٠ .
(٩) نفسه : ج ٤ ، ص ١٣٥ .
(١٠) نفسه : ص ١٢٧ .
(١١) نفسه : ص ١٢٧ .
(١٢) نفسه : ص ١٢٠ .

ونحو انسحاب فعل المرء على ظنونه الخ ، تعدّ حقائق نفسية عامة تتصل بسمات الشخصية (المنحرفة) التي تفتقد الحس بالمسؤولية ، وبسمات الشخصية التي تمارس عملية (إسقاط) على الآخرين من خلال (تقنعها) بحيل (دفاعية) بحيث تُسيء الظن بالآخرين من خلال إحساسها اللاشعوري بممارساتها السيّئة ، وهكذا . . . لكن ينبغي أن نشير أيضاً إلى أنّ بعض هذه (الحكم) لا ترتكن إلى إدراك سليم للحقائق ، ولعلّ ذلك يعود إلى عدم تشرّب الشاعر بالمبادِىء الإسلامية التي ينبغي أن تظل هي المصدر الرئيس للحكمة ، فقوله مثلاً : (إنّ الظلم طبيعة بشرية لا يسلَم منها أحد إلاّ لعلة) لا تعدّ صائبة ، طالما ندرك أنّ الشخصية الإسلامية الملتزمة لا تظلم البتة : امتثالاً لأوامر الله تعالى وليس لعلة من ضعف أو عدم اقتدار ونحوهما . . .

وهذا كله فيما يتصل بالحكمة ودلالاتها . . .

وأمّا فنيـــاً

فإنّ النماذج المتقدمة وسواها تظل (من حيث الإحكام في العبارة) أمراً لا تشكيك فيه ، كما أنّها من حيث (الصياغة الصورية) حافلة بالعمق والطرافة ، فقوله ـ على سبيل المثال ـ « ما لجرح بميّت إيلام » يعدّ صورة ناجحة وناضجة وعميقة تجمع بين عنصر (الصورة) و (الاستدلال) و (الحكمة) ذات الطابع النفسي ، مضافاً إلى إحكام العبارة ، وهي بذلك تجمع بين الخصائص التي أشرنا إلى أنّها تطبع شعر المتنبي وتجعل له تميّزاً ملحوظاً في نتاجه . . . بيد أنّ ما يؤاخذ الشاعر عليه هو : خلوّ شعره من الالتزام الإسلامي ، حيث إنّ صياغة (الحكم) لا تسحب فاعليتها إلاّ في نطاق الإشباع الدنيوي فحسب ، بينا يتعيّن على الشخصية الحكيمة أن تستكنّه السر الكامن وراء خلق الإنسان وعلاقته بالله تعالى ، وبالنبي (ص) ، وبأهل البيت عليهم السلام ، . . . وفي هذا السياق ، يذكر مؤرخو الأدب أنّ المتنبي لم يفته أن يحظى ببعض التمجيد لأهل البيت عليهم السلام ، إلاّ أنّه يعلِّل عدم تشرّفه بتمجيدهم (والحديث عن عتاب البعض له بعدم تمجيده لشخصية الإمام علي (ع)) بأبيات يشير فيها إلى أنّ ذلك يعود إلى قصوره بالقياس إلى شموخ الشخصية التي يتفرّد بها الإمام (ع) ، . . . بيد أنّ هذا التعليل يكاد يماثل ما لحظناه عند أبي نؤاس حينما يقرّ بقصوره حيال شخصية الإمام الرضا (ع) أيضاً . . .

وبالرغم من أنّ أمثال هؤلاء الشعراء مقرون بشموخ الشخصيات التي يقصر مديحهم عن الإحاطة بها ، إلّا أنّ ذلك لا يعفيهم من الحقيقة التي يتعين الالتزام بها ، إذ إن صياغة بعض الأبيات المعتذرة من قصورهم حيال الإحاطة بالشخصيات الإسلامية ، لا يمكن تفسيره إلّا بكونهم قد بهرتهم زينة الحياة الدنيا التي قال « المتنبي » نفسه ، يصف متاعها العابر :

أبداً تستردّ ما تهب الدنيا ... فيا ليت جودها كان بُخلا(١٣)
وهي معشوقة على الغدر ، لا تحفظ عهداً ، ولا تتمّم وصلا
شيم الغانيات فيها ، ولا أدري لذا أنّث اسمها الناس ، أم لا

وإذا كان الأمر كذلك : حينئذٍ لا مسوّغ البتة بالتشبُّث بمتاعها ، بنحو ما نلحظه لدى الكثير ممّن غفل عن إدراك المهمة الخلافية التي خلق الله الإنسان من أجلها . . .

المعرّي

إذا كان « المتنبي » قد حظي بريادة الشعر من خلال توفّره على عنصر (الحكمة) في غالبية نتاجه ، فإنّ (المعرّي) قد حظي بريادة الشعر أيضاً : لكن من خلال توفّره على العنصر (الفلسفي) في غالبية نتاجه . . . ويبدو أنّ عناية هذا الشاعر بالبُعد الفلسفي قد استاقه إلى الانزلاق في مهاوٍ من التشكيك والاضطراب الفكري مما حمل مؤرخي الأدب على إدانة نتاجه في هذا الحقل . . .

وبالمقابل ، فإنّ قسماً آخر من المؤرّخين حاولوا نفض الغبار عن اضطرابه الفكري ومحاولة تبرئته من تهم التشكيك والانحراف العقائدي لديه . . . بيد أنّ ما يعنينا من هذا الشاعر أن نشير إلى أنّ قسماً من نتاجه يتسم بطابع (الأدب السوي) دون أدنى شك ، وهذا ما نجده في نماذج واضحة تكشف عن إيمانه بالله تعالى ، وباليوم الآخر ، مثلما نجد استواءه الفكري في نماذج شعرية توفّر من خلالها على تمجيد أهل البيت عليهم السلام ، وخلا ذلك ، فإنّ مؤرخ الأدب يواجه نماذج ذات طابع تشاؤمي

(١٣) نفسه : ص ٥٣ .

في نتاجه ، مثلما يواجه نماذج تفصح عن اضطرابه الفكري أيضاً ، . . . بيد أنّ ذلك يمكن أن نفسّره في ضوء معرفتنا بطبيعة التركيبة البشرية التي تتعرّض إلى تقلّبات فكرية شتى تفرضها طبيعة الواقع النفسي والاجتماعي الذي يحياه الشاعر ، فهو ـ من الزاوية النفسية ـ قد فَقَد بصره منذ الطفولة ، كما أنّه توفّر على قراءة النتاج الفلسفي لدى الأغارقة والهنود والفرس ، فضلاً عن مواجهته لظروف اجتماعية عزلته عن خوض الحياة التي خاضها كثير من الشعراء ، . . . كل أُولئك من الممكن أن تسحب آثارها على نتاجه الفنّي فتطبعه بسمات التشاؤم من جانب ، وبسمات الاضطراب العقائدي من جانب آخر . . . لكن ، إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ لحظات الصحو الإنساني من الممكن أن تُتيح له فرص التوفُّر على التفكير السليم ، وأنّ الشخصية في مرحلة معيّنة من العمر أو المرحلة الأخيرة منه : من الممكن أن تصحو من اضطرابها الفكري والنفسي : حينئذٍ نقتنع بأنّ صدورها عن الأدب السوي الذي أشرنا إليه ، يظل حقيقة لا ينبغي التشكيك فيها . . .

وهذا ما يتّصل بالبُعد الفكري من نتاجه . . .

وأمّا فنيّـــاً

ينبغي القول بأنّ هذا الشاعر له تميّزه الفني الذي يتفرّد به أيضاً ، وفي مقدمة ذلك : عنايته بالعبارة الشعرية حيث تتميّز بالإحكام والجمالية ، مثلما تتميّز بإلزام نفسه بصياغات إيقاعية خاصة في كثير من نتاجه مثل عنايته بالتزام أكثر من صوت في صياغة القافية ، مما استدعى تسميتها بـ (اللزوميات) فضلاً عن عنايته « بالصورة الأدبية » وتوشيحها بالعنصر (الحكمي) بنحو ملحوظ . . . كل أُولئك يجعل لنتاجه نوعاً من التفرد الفني الذي يتميّز به عن الشعراء في مختلف عصور الأدب .

وأمّا نثريّاً ، فقد أتيح لهذا الشاعر أن يتوفّر على النتاج النثري بحيث يضارع نتاجه الشعري أيضاً ، وهو أمر قلّ أن يتوفّر لدى الأُدباء ، حيث إنّ المتميّز شعرياً يندر أن يتميّز نثرياً بنفس النسبة ، بخاصة في نتاجه (الرسائل) التي اختطّ فيها منحى خاصاً يحمل من لغة الشعر والقصة ما يجعل لنتاجه : ميزته الخاصة . . .

ومهما يكن ، فإنّ ما يعنينا من ذلك كلّه ، أن نقف ـ في هذا الحقل ـ على نتاجه الشعري ، مقتصرين ـ في ذلك ـ على عرض النماذج السوية منه ، وفي مقدمة ذلك : قصيدته المعروفة في تمجيد الإمام علي (ع) والإمام الحسين (ع) وأهل البيت عليهم السلام بعامة ، حيث جاء فيها :

وعلى الأفق من دماء الشهيدين عليّ ونجله شاهدان
فهما في أواخر الليل فجران ، وفي أولياته شفقان
ثبتا في قميصه ليجيء الحشر ، مستعدياً إلى الرحمن
وجمال الأوان عقب جدود كل جدّ منهم جمال أوان
يا ابن مستعرض الصفوف ببدر ومبيد الجموع من غطفان
أحد الخمسة الذين هم الأعراض في كل منطق والمعاني
والشخوص التي خلقن ضياء قبل خلق المرّيخ والميزان
قبل أن تخلق السموات أو تؤمر أفلاكهنّ بالدوران[١٤]

ومن نماذج نتاجه :

أدنياي اذهبي وسواي أمّي فقد ألمت ليتك لم تلمّي
. . . .
إذا بكر جنى فتوّق عَمْراً فإنّ كليهما لأب وأمّ
. . . .
ضياء لم يبن لعيون كمه وقول ضاع في آذان صمّ
لعمرك ما أسرّ بيوم فطر ولا أضحى ولا بغدير خُمّ[١٥]

ومن نماذجه :

غير مجد في ملّتي واعتقادي نوح باك ولا ترنُّم شادي
أبكت تلكم الحمامة أم غنّت على فرع غصنها المَيّاد

---

(١٤) أدب الطف : ج ٢ ، ص ٢٩٨ .
(١٥) نفس المصدر : ص ٣٠٠ .

صاح هذي قبورنا تملأ الأرضَ ، فأين القبور من عهد عاد
خفف الوطيء ما أظن أديم الأرض إلاّ من هذه الأجساد
وقبيح بنا وإن قدم العهد أوان الآباء والأجداد
رُبّ لحد قد صار لحداً مراراً ضاحكٌ من تزاحم الأضداد
ودفين على بقايا دفين في طوال الأزمان والآباد
فاسأل الفرقدين عمّا أحسّا من قبيل وآنسا من بلاد
كم أقاما على زوال نهار وأنارا لمدلج في سواد
تَعِب كلُّها الحياة فما أعجب إلاّ من راغب في ازدياد
إن حزنا في ساعة الموت أضعاف سرور في ساعة الميلاد
خُلِق الناس للبقاء ، فضلّت أُمّة يحسبونهم للنفاد
إنّما ينقلون من دار أعمال إلى دار شقوة أو رشاد[١٦]

ومن نماذجه أيضاً عن الدنيا :

لو أنّك العرس أوقعت الطلاق بها لكنك الأمّ ما لي عنك منصرف[١٧]

إنّ هذه النماذج تكشف عن السمات الفكرية والفنية للشاعر :

فكريـــــاً

نلحظ أنّ الشاعر فيها : يؤمن بالله تعالى ، وباليوم الآخر ، وبكون الحياة تجربة تُفضي إلى النعيم أو الجحيم ـ في ضوء الممارسة العبادية وعدمها ، كما نلحظ إيمانه بالفكر الإسلامي ـ وليس بالفكر التوحيدي فحسب ـ بل نلحظ انتسابه إلى النبي (ص) وأهل بيته (ع) من خلال إشارته إلى غدير خم كما هو واضح . . . مع ملاحظة : أنّ هذه الأفكار تمتزج بطابع اكتئابي (من حيث سمات الشخصية) وهو أمر قد يؤاخذ الشاعر عليه : نظراً لأنّ انعكاسات طبيعة الحياة ـ وهي في التصوّر الإسلامي محفوفة بالشدائد

(١٦) نفسه : ص ٣٠٧ .
(١٧) نفسه : ص ٣١٣ .

ينبغي ألاّ تستجرّ الشخصية إلى الاكتئاب (بمعناه النفسي) بل إلى الحزن (بمعناه الفكري) ، أي : أنّ الشخصية المؤمنة لا بد أن تستشعر الحزن : لكن ليس من خلال شدائد الحياة بل من خلال القصور العبادي الذي يغلف الشخصية ، بمعنى أنّ الحزن ينبغي أن يتم من خلال الإحساس بأنّنا مقصّرون في الممارسة العبادية وليس من خلال الإحساس بانعكاسات شدائدها على النفس : إلاّ في نطاق نسبي ينبغي ألاّ يصل إلى حدّ البرم والشكوى بل الرضى بها والإصطبار عليها . . .

فنيـــاً

أمّا فنياً ، فإنّه من الواضح ، أنّ الشاعر يمتلك ناصية اللغة المحكمة شعرياً بحيث لا يتردّد اثنان في كونه شاعراً من الدرجة الأُولى في عصور الأدب بل يعدّ هو ـ وأسماء محدودة أخرى ـ من شوامخ الأسماء التي يندر بروزها في ميدان الفن . . . ويمكن للدارس الأدبي ملاحظة هذا النضج الفني لديه من خلال وقوفه على النماذج المتقدمة ، حيث يطبعها أولاً ـ إحكام في اللغة الشعرية يماثل الإحكام الذي لحظناه عند المتنبي : لا بعض الأبيات ـ كما تطبعها عناصر (الصورة) المكثّفة ، من جانب ، واقترانها بالحكمة من جانب آخر ، وبالاستدلال من جانب ثالث . . . ويكفي أن نتأمّل القصيدة لأخيرة (غير مجد . . .) لنلاحظ أنّ أبياتها جميعاً قد ارتكنت إلى عنصر الصورة بحيث لا يكاد يخلو بيت منها . . . كما أنّ (الحكمة) تطبع غالبيتها (خفّف الوطء) (رُبّ لحد) (تَعِبٌ كلّها الحياة . . .) (خُلق الناس للبقاء) (إنّما ينقلون الخ) . . . فضلاً عن أنّ (الصورة الاستدلالية) التي تقترن مع (الحكمة) تظل هي الطابع الغالب في هذا النموذج : لأنّ الحكمة نفسها قد صيغت في أكثر من بيت (صورة استدلالية) كما هو واضح . . . والأمر نفسه يمكن ملاحظته في النماذج الأُخرى ، . . . ففي النموذج الأول (رثاؤه للحسين (ع)) نلحظ أنّ (الصورة) قد جاءت مكثّفة كل التكثيف ، متشابكة ، متفرعة ، متتابعة واحدة بعد الأخرى ، فدماء الشهيدين (علي ونجله عليهما السلام) شاهدان على الأُفق ، وهما (فجران في آخر الليل) ، و(شَفَقان) في أوّله ، وهما ثابتان في قميصه الخ . . . وهذه جميعاً (استعارات) و (رموز) ذات عمق وجمال وإثارة دون أدنى شك . . .

ويـلاحَظ أيضاً ، أنّ عنصر (التضمـين) غير المبـاشر ، (بصفة أنّ التضمـين : ينشطر إلى اقتباس مباشر من الكتاب أو الحديث أو النصوص بعـامة ، وإلى اقتبـاس غير مباشر مثل التشرّب بدلالة فكرية ، وهذا من نحو البيت الأخـير الذي يعتمـد (الصورة الفرضية) (لو أنّك العرس ، أوقعت الطلاق الخ) حيث أفاد هذه الدلالة من أحاديث الإمام علي (ع) في صياغته ـ في أحـد النصوص ـ مفهـوم الطلاق للدنيـا ، وفي صياغتـه ـ في نصّ آخر ـ بأنّها (أمّ) لا ينفكّ الإنسان عنها ، وهو قوله (ع) (الناس أبناء الدنيا ، ولا يلام الرجل على حبّ أمّه) . . . ومن الواضح ، أنّ الإفادة من الـدلالات الفكريـة للنبي (ص) وأهـل بيتـه عليهم السـلام ، يكسب النتـاج قيمـة فكـريـة وفنيـة جـديـرة بالتسجيل . . .

وبعامة ، فإنّ الشاعر المعرّي يعدّ واحداً من نماذج نادرة في عصور الأدب ـ فنياً ، كـما أنّه فكـريّاً (من خـلال النماذج التي لحـظناهـا وسواهـا) يعدّ شـاعراً : أتيـح له أن (يلتزم) إسـلامياً في خـطوط تـرتبط بـالفكـر التـوحيـدي ، وبمـودّة النبي (ص) وأهـل بيته (ع) ، وخلا ذلك فإنّ النماذج الأُخرى من نتاجه تظلّ بمنأى عن الخط المذكور . . .

وإذا كان التزام هذا الشاعر « نسبيّاً » ـ من خـلال نتاجـه ـ فإنّـه يتميّز عن شـاعر آخر ، يتصاعد التزامه الإسلامي لدرجة ملحوظة ألا وهو :

أبو الفراس الحمدانـي

يُعدّ هذا الشاعر واحداً من كبار شعراء العصور الأدبيـة ، حتى أنّ بعض مؤرخي الأدب ذهبوا إلى أنّ الشعر بُدِىء بأمير من العصر الجاهلي وخُتِم بأمـير لهذا العصر الـذي نؤرخ له ، وقد اقترنت أهمية هذا الشاعر (فضلاً عن الفن الذي جعله في مقدمـة شعراء العصر) بجملة من الـظواهر ، منهـا : كونـه يحتلّ مـوقعاً سيـاسياً (بصفتـه أمـيراً) ، ومنها : (وهذا هو الذي يكسب نتاجه الأهمية الحقيقية) يصـدر عن موقف فكـري من الحيـاة هو : وعيـه بحقيقة المهمـة العبـاديـة التي اضـطلع بهـا النبي (ص) وأهـل البيت عليهم السـلام ، فسـلاطـين الـدنيـا ـ وهم جميعـاً عـلى وعي بحقيقـة قـادة التشريـع الإسـلامي ـ قلّما يقترن بـوعيهم وعي آخـر هـو : التسليم بهـذه الحقيقـة ونشرهـا عـلى

الجمهور ، وهذا على الضدّ من أبي فراس الأمير الذي أتيح له أن يعبّر بوضوح عن موقفه الذي ينبغي أن يصدر عنه عباديّاً وهو : صياغة الحق بالنسبة إلى النبي وأهل بيته . . . ولعلّ قصيدته الميمية المعروفة ، تكشف لنا عن السمة الفنية والفكرية لنتاجه ، وقد استهلّها :

الحق مهتضم والدِين مخترم ... وفيء آل رسول الله مقتسم
يا للرجال ، أما لله منتصر ... من الطغاة ، أما لله منتقم
بنو علي رعايا في ديارهم ... والأمر تملكه النسوان والخَدَم
محلئون فأصفىٰ شربهم وشل ... عن الورود وأدنى دوّهم لم
فالأرض إلّا على ملاكها سعة ... والمال إلّا على أربابه دِيَم
فما السعيد بها إلّا الذي ظُلِموا ... وما الشقيّ بها إلّا الذي ظَلَموا
كانت مودّة سلمان لهم رِحماً ... ولم يكن بين نوح وابنه رحم
ليس الرشيد كموسى في القياس ولا ... مأمونكم كالرضا لو أنصف الحكم
يا باعة الخمر كُفّوا عن مفاخركم ... لمعشر بيعهم يوم الهياج دم
تُتلىٰ التلاوة في أبياتهم سحرا ... وفي بيوتكم الأوتار والنغم
منكم علية أم منهم ، وكان لكم ... شيخ المغنّين إبراهيم أم لهم
إذا تلوا صورة غنّى إمامكم ... قف بالطّلُول التي لم يَعفِها قدم(١٨)

إنّ السمة الفنية لهذا النموذج وسواه ، يتمثّل في جملة من الحقائق : فأولاً : يجمع الشاعر بين عنصري الصورة المباشرة والمركّبة حسب ما يقتضيه الموقف ، فالصورة المباشرة تتمثّل في رصد الحقائق بلغة واضحة ، محكمة « مشرقة » ، وهذه هي وظيفة الفن بعامة ، فإذا أضيفت إليها الصورة المركبة في مواقف تستدعي تعميق الحقائق : حينئذٍ تبلغ وظيفة الفن درجتها المطلوبة ، وهذا ما توفّر في النموذج المتقدم حيث لجأ إلى الصورة المركّبة في وضوحها وأُلفتها أيضاً وليس في تعتيمها وتضبيبها ، وهذا مثل الصورة (التضمينية) التي تحدّثت عن سلمان ونوح وابنه . . . وقد أضفى على النموذج أهمية ضخمة : عنصر « التقابل » الحي الواقعي وليس المبالغ منه ، فقد قابل بين من يتلوُن

(١٨) ديوان أبي فراس : دار إحياء التراث ، بيروت ، ص ١٢٨ ، ١٣١ .

الكتاب سَحَراً وبين من يغنّون في ذلك ، وقابل بين من يقدّمون الدم وبين من يعتكفون على الخمر ، وقابل بين من يتلون سورة وبين من يتلون قصائد الغزل ، بين المظوم وبين الظالم ، بين الرعايا وبين السلاطين ، بين الأرض والمال الحقيقيين وقد فقده أهلوه وبين الغرباء الذين تسلطوا عليهما بغير حق . . . الخ ، هذا التقابل الحي الواقعي المصاغ بصور فنية ولغة مشرقة محكمة ، يُضفي جمالية كبيرة على النص . . .

والأهم من ذلك أنّ الشاعر لا يكتفي بمجرد تمجيده للنبي وآله : بصفة انتسابه العقائدي فحسب ، حيث نجد من الشعراء من يحمل هذه النزعة دون أن يدعمها بسمات الإيمان ، أو التقوى ، أو الخلق الإسلامي بعامة ، بينا نجد نزعة الإيمان لدى هذا الشاعر تتضح بجلاء حينما نقرأ قصائده التي كتبها في الأسر بخاصة :

مصابي جليل والعزاء جميل ... وعلمي بأنّ الله سوف يديل
وإنّ وراء الستر أما بكاؤها ... عليّ ، وإن طال الزمان طويل
فيا أمّنا لا تعدمي الصبر إنّه ... إلى الخير والنجح القريب رسول
ويا أمّنا لا تحبطي الأجر إنّه ... على قدر الصبر الجميل ، جزيل
وكوني كما كانت بأحد صفية ... ولم يشف منها بالبكاء عليل
فما ردّ يوماً حمزة الخير حزنها ... إذا ما علتها زفرة وعويل(١٩)

إنّ الأسر وحده : يجسّد شدة ، وإذا كان المأسور أميراً وليس جندياً عادياً فهذه شدّة أخرى ، وإذا كانت مدّة الأسر طويلة ، فهذه شدّة ثالثة ، وإذا كان المأسور مرتبطاً عاطفياً بوالدة مرتبطة به عاطفياً ، فهذه شدة رابعة . . كل هذه الشدائد يقابلها الشاعر بصبر استقى نموذجه من رسالة الإسلام التي تقول بأنّ الجزع يحبط الأجر ، وهذا ما طالب به والدته قائلاً لها (ويا أمّنا لا تحبطي الأجر . . .) .

ومما يلفت النظر ـ وهذه سمة جديدة من الإيمان أيضاً ـ أن المؤرخين يذكرون بأنّ الشاعر ليلة مقتله أحسّ بكآبة وحزن وقلق ظهرت آثاره على سيماه مما جعل ابنته تقلق لذلك ، فاتّجه ناعياً لنفسه :

(١٩) نفس المصدر : ص ١٤٥ ، ١٤٦ .

أبنيّتي لا تحـزني كـلّ الأنـام إلى ذهـاب — أبنيّتي صبراً جميلاً للجليل من المصاب الخ

أخيراً ، ثَمة سمة فنية للشاعر هي صدوره عن نماذج شعرية تنتسب إلى الصورة التي تتضمّن حقائق « الحكمة » التي تخلد مع جميع العصور ، فيما يحتفظ بها المتلقّون للإثارة والإمتاع ، ويحتفظ بها مؤرّخو الأدب والبلاغة للاستشهاد بها فنّياً ودراسياً ، وهذا من نحو ما لحظناه عند كل من المتنبي والمعرّي ، وما نلحظه عند أبي فراس من نحو :

.... — وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

ونحـو :

.... — لنا الصدر دون العالمين أو القبر

ونحـو :

أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبر — ....[20]

ونحـو :

وللناس فيما يعشقون مذاهب — ....[21]

ونحـو :

نسيبك من ناسبت بالود قلبه — وجارك من صافيته لا المصائب

وأعظم أعداء الرجال ثقاتها — وأهون من عاديته ، من تحارب[22]

ونحـو :

وما كل طلاّب من الناس بائع — ولا كل سيّار إلى المجد واصل[23]

* * *

واضح ، أنّ هذه النماذج تتضمّن صوراً (استدلالية) و (حِكمية) تتردّد على ألسنة الجمهور ، مما يكشف عن عمق الفكرة لديه ، وليس مجرد المهارة الفنيّة .

---

(٢٠) نفسه : ص ١١ ، ١٤ .

(٢١) نفسه : ص ٨٣ .

(٢٢) نفسه : ص ١٠٨ .

(٢٣) نفسه : ص ١٤٨ .

إنّ كلاًّ من المتنبي والمعرّي وأبا فراس يمثّلون شعراء متفاوتين في خصائصهم الفنية والفكرية ، حيث يتميّز كل واحد منهم بسمات فنية يختص بها ، مثلما يتميّز كل واحد منهم في درجة التزامه الفكري ، حيث يندر ذلك عند المتنبي ، ونظفر به بين حين وآخر لدى المعري ، ويتصاعد إلى درجة كبيرة عند أبي فراس ، . . . ولكنه يتصاعد بنحو ملحوظ عند شاعر آخر بحيث يطبع شخصيته بسمة لا تنفك عنه بنحو ما لحظنا ذلك عند الكميت والحميري ودعبل وسواهم ، ألا وهو الشاعر :

الشـــريف الرضي

يُعدّ الشريف الرضي من أكبر شعراء اللغة العربية ـ التزاماً ـ بمهمة الأدب ، كما جمع إلى الأدب الملتزم : السلوك الملتزم أيضاً ، وهو ما يكسب الشاعر قيماً تميّزه عن سواه ، فإذا أضفنا إلى ذلك أنّ الشاعر المشار إليه فقيه متميّز ، وشخصية ريادية من حيث الموقع الاجتماعي حيث تولّى نقابة الطالبيين ، فضلاً عن سمته العلمية بعامة : حينئذٍ أدركنا أهمية مثل هذا الشاعر وعدّه واحداً من أكبر شعراء العصور ، فيما يتميز نتاجه بسمات يختص بها بنحو ما اختصّ به المتنبي والمعري وأبو فراس ، من حيث إحكام العبارة ، مع تميّز لغته بشيء من البداوة الملحوظة ، . . . وهذا من نحو :

سقى الله المدينة من محل ... لباب الماء والنطف العذاب
وجَادَ على البقيع وساكنيه ... رخيّ الذيل ملآن الوطاب
وأعلام الغرى وما استباحت ... معالمها من الحس اللّباب
وقبراً بالطفوف يضمّ شلوا ... قضى ظمأ إلى برد الشراب
وسامرا وبغداد وطوسا ... هطول الودق منخزق العباب
قبور تنطق العبرات فيها ... كما نطق الصبير على الروابي
فلو بخل السحاب على ثراها ... لنابت فوقها قطع السراب(٢٤)

فالعبارة البدوية واضحة في هذا النموذج ممزوجة بالعبارة المشرقة ، كما أنّ كلاًّ من

---

(٢٤) ديوان الشريف الرضي : وزارة الإرشاد الإسلامي ، طهران ، ج ١ ، ص ١١٤ ، ١١٥ .

العناية بالصورة ، والتقابل ، والتجنيس : تظل سمات فنية لا تكاد قصيدة تخلو منها ، من نحو قوله عن أهل البيت عليهم السلام :

أخذت بأطراف الفخار ، فعاذر ... أن يصبح الثقلان من حسّادها
الزهد والأحلام في فتّاكها ... والفتك ـ لولا الله ـ في زهّادها
عصب يقمط بالنجاد وليدها ... ومهود صبيتها ظهور جيادها[٢٥]

فالزهد والبطولة « يتقابلان » ، والنجاد والجياد والوليد والمهود تتجانس إيقاعياً وتتوازن ، والصورة تطفح : تقميطاً بالنجاد وليس بالخرق ، والمهود ـ ليست للأطفال ـ بل لركوب الخيل في ساحة المعركة . . . ويلاحَظ أيضاً أنّ الصورة (التمثيلية) والتشبيهية والاستعارية والرمزية مضافاً إلى الصورة الواقعية المباشرة تحتلّ مساحة ملحوظة من نتاجه من نحو :

لا بد للبطنة من خمصة ... فجُع[٢٦] على غيظك أو فأشبع

* * *

عانقوا الهضب وكانوا هضبة ... لا يلاقى عندها السيد قرارا[٢٧]

* * *

يطول إذا همي إذا كان كلّما ... سمعت نبيحاً من كلاب خساتها
وقد نقلوا عنّي الذي لم أُفُهْ به ... وما آفة الأخبار إلّا رواتها[٢٨]
أنبّته تحت الصفائح لو يرى ... ودعوته خلف الجنادل لو يعي
ما للزمان يلذّ طعم مصائبي ... فكأنّه يظمأ ليشرب[٢٩] مَدمِعي

* * *

طلّقتها ألفاً لأمسح داءها ... وطلاق من عزم الطلاق ثلاث[٣٠]

(٢٥) نفس المصدر : ص ٣٦٣ .
(٢٦) نفسه : ج ٢ ، ص ٦٠٢ .
(٢٧) نفس المصدر : ص ٤٨٤ .
(٢٨) نفسه : ص ٢١٢ .
(٢٩) نفسه : ج ١ ، ص ٦٣١ .
(٣٠) نفسه : ص ٢٢٨ .

هي الكفّ مضن تركُها بعد دائها وإن قطعت شانت ذراعاً ومعصما[٣١]

* * *

قد يهلك النسر وفي ريشه عود الردى الجاري مع الأسهم[٣٢]

* * *

يخدع بالشهد مذاق الفتى وربّما آل إلى العلقم[٣٣]

* * *

كربلا ، لا زلت كرباً وبلا ما لقى عندك آل المصطفى
كم على تربك لما صُرّعوا من دم حال ومن دمع جرى
كم حصان الذيل يروى دمعها خدّها تبتلّ منه بالظما
يا رسول الله لو عاينتهم وهم ما بين قتلى وسبا
لرأت عيناك منهم منظراً للحشى شجواً وللعين قذى
يا رسول الله يا فاطمة يا أمير المؤمنين المرتضى
كيف لم يستعجل الله لهم بانقلاب الأرض أو رَجْمِ السما
لو بسبطي قيصر أو هرقل فعلوا فعل يزيد ما عدا[٣٤]

إنّ هذه النماذج تتفاوت في سماتها الفنية من حيث كثافة العنصر الصوري حيناً ، واعتداله حيناً آخر ، وندرته ـ كما في النموذج الأخير عن واقعة كربلاء ـ حيناً ثالثاً ، . . . فالنص الأخير وهو مصوّغ للإنشاد والتفجّع لا بدّ أن تطبعه اللغة المباشرة نظراً لكون الصورة تستدعي التأمّل والدقة في استخلاص الدلالة ، وهو أمر يتنافى مع دلالة النص التي تستهدف التصعيد العاطفي واستحضار الذكريات المرتبطة بفاجعة الطفّ ، . . . لكن : بما أنّ الصورة الفنية ـ في الحين ذاتها ، تمتلك إمكانية التفجير العاطفي حينئذٍ فإنّ اللجوء إليها تفرضه الضرورة الفنية : شريطة أن تطبعها الأُلفة والبساطة والوضوح ، وهذا ما توفّر الشاعر عليه فعلاً ، من نحو الصور (للحشا

(٣١) نفسه : ج ٢ ، ص ٣٣٠ .
(٣٢) نفسه : ص ٣٠٤ .
(٣٣) نفسه : ص ٤٠٦ .
(٣٤) نفسه : ص ١٤٤ ، ٤٨ .

شجوا ، وللعين قذى) (بانقلاب الأرض أو رَجْمِ السما) (لو بسبطي قيصرا وهرقل) الخ ، حيث إنّ الصورة الرمزية (قذى) والاستعارية (الانقلاب والرجم) والتضمينية (قيصر وهرقل) : تعدّ مألوفة تماماً في خبرة المتلقِّي : كما هو واضح . . . .

وإذا اتّجهنا إلى النماذج الأخرى ، وجدناها تتوزع بين عنصرٍ صوريٍ مكثّف : تتنوع أشكاله : بدءً من الصور الحكمية والاستدلالية التي تطبع سائر كبار الشعراء من نحو (وآفة الأخبار إلاّ رواتها) (وطلاق من عزم الطلاق ثلاث) (قد يهلك النسر وفي ريشه) (يخدع بالشهد مذاق الفتى) (لا بد للبطنة من خمصة) (ومن يشرب بصاف غير رنق) . . . إنّ أمثلة هذه الصور هي التي تكسب الشعر طابع العمق والحكمة التي تصبح أمثالاً سائرة : فيما يتميّز بها كبار الشعراء في صور الأدب . . . كما أنّ التِّقنيات الفنية الأخرى من نحو الجمع بين (التجانس الصوتي والصوري) مثل قوله : (عانقوا الهضب وكانوا هضبة) تجسّد جمالية فائقة في ميدان التركيب الصوري ، حيث إنّ الهضبة وهي ما ارتفعت من الأرض ، قد جانس الشاعر بينها وبين كون الشهداء كانوا (هضبة) ـ وهي رمز لعلوّ الشخصية ، فجاء التجانس بين الصوتين (أي الهضبة بمعنيَيها المتقدمين) فائقاً بالغ الجمال دون أدنى شك . . . كذلك نجد الجمع بين (التوازن الصوتي والفكري) يأخذ سمته الفائقة في صياغة العبارة ، من نحو : (أنبتّه تحت الصفائح ـ لو يرى ودعوته خلف الجنادل ـ لو يعي) فإنّ كل عبارة في الشطر الأول توازنت وتقابلت مع عبارات الشطر الأول (أنبتّه ـ دعوته) (تحت ـ خلف) (الصفائح ـ الجنادل) (لو يرى ـ لو يعي) . . . .

أما التوازن فلأجل الإيقاع المتماثل بين العبارتين ، وأمّا التقابل فلأجل تضاد وتماثل الدلالتين (يرى ـ يعي) (تحت ـ خلف) الخ . . . .

هذه التقنيات الفنّية : إذا أضفنا إليها عناصر الصور الحكمية والاستدلالية التي لحظناها ، وإلى الصورة التفريعية التي تزيد النص ثراءً وعمقاً من نحو ما نلحظه في البيت :

هي الكفّ مضن تركها بعد دائها وإن قطعت شانت ذراعاً ومعصما

حيث فصّل الكلام عن أطراف هذه الصورة التي تمثّل كفّاً أصابها الداء ، فإذا

تـركت استفحل الـداء ، وإن قطعت قبّحت الـذراع والمعصم ، . . . كل أولئـك ـ أي عمق الصورة من جانب ، واعتمادها العنصر الاستدلالي من جانب آخـر ، وإخضاعهـا لتوازنات وتجانسات إيقـاعية ودلاليـة من جانب ثـالث : يكسب النتاج الفني ثـراء كبيراً دون أدنى شك بالنحو الذي لحظناه .

* * *

وإذا تركنا هذا الشاعر ، واتجهنا إلى أسماء أخرى ، وجدنا أنّ للشـاعر المـذكور ، تلميذاً برز بدوره في ميدان الشعر ، بحيث فرض نتـاجه عـلى العصور الأدبيـة ، واحتلّ موقعاً مماثلاً للموقع الذي لحظناه عند الشعراء الكبار مما عرضنا لهم ، ألا وهو :

مهيار الديلمـــــي

قلنا ، أنّ هذا الشاعر قد تتلمذ على يد الشريف الرضي ، وحينئذٍ نتـوقّع أن يفيـد منه شعرياً وفكرياً ، وهذا ما حصل بالفعل ، فقد اتّسم بطوابع مماثلة لأستاذه من حيث بـداوة اللفظ وامتزاجـه بشيء من الإشراق ، ومن حيث الإحكام والتـوكّوء عـلى الصورة بمستوياتها المختلفة دون أن يغرق فيها ، ومما لا شك فيه أنّه يعدّ في مقدمـة شعراء العصر ممن يضطر المؤرّخون إلى رصفه مع قائمة الشعراء الذين تقدّم الحديث عنهم : وإن كـان ثَمة تفاوت بين واحد وآخر منهم .

وأيّـاً كان ، بمقـدورنا أن نلحظ السـمات الفنية والفكـرية في شعـره من خلال أي نموذج ننتخبه من نتاجه مثل تمجيده لأهل البيت عليهم السلام في النموذج التالي :

خصمت ضلالي بكم فاهتديت ... ولـولاكـم لم أكـن أهـتـدي
وجـرّدتمـوني وقـد كـنـت في ... يـد الشرك كـالصـارم المغمـد
ولا زال شـعـري مـن نـائـح ... يـنـقّـل فـيـكـم إلى مـنـشـد
ومـا فـاتني نصركم بـالـلسـان ... إذا فـاتـني نصركم بـالـيـد(٣٥)

فـالنص يكشف عن كون : اللّغـة الشعريـة مألـوفة ، مـوشّحة بشيء من العنصر

---

(٣٥) ديوان مهيار الديلمي : دار الكتب ، القاهرة ، ج ١ ، ص ٢٩٨ ، ٣٠٠ .

الصوري (خضمت ضلالي) (وجرّدتموني . . . الخ) ، ومما لا شك أنّ هذه الصورة تظل ذات طرافة وعمق وفكر ، فقد اهتدى الشاعر إلى الإسلام ـ بعد أن لم يكن مسلماً ـ وهذا أمر له خطورته ، والمهم بعد ذلك أن يشكر لله هذه النعمة وأن يعمل من أجل الإسلام ، وهذا ما عبّر عنه في الصورة (الرمزية) أو (الاستعارية) التي تقول : بأنّه كان في زمن الشرك « صارماً مغمداً » ثم « جرّد » سيفه في زمن الإسلام ، والأهم من ذلك كلّه أنّه مَدِين إلى أهل البيت (ع) في تجريدهم إيّاه صارماً بعد أن كان مغمداً ، ولذلك لا بدّ أن يمجّدهم وأن يتفاعل مع حياتهم الإسلامية ، فيهتف :

وما فاتني نصركم باللسان إذا فاتني نصركم باليد

ولعلّ « الطرافة » في الصورة ـ ونعني بها الجدّة ـ تتجسّد في نموذج آخر يفصح من خلاله تفاعله مع مبادىء أهل البيت عليهم السلام :

هداكم هو الدنيا ، واعلم أنّه يبيّض يوم الحشر سود الصحائف

إنّ « أُلفة اللغة » مع « طرافة » الصورة التي تنسب إلى الأُلفة أيضاً تتجسّد بوضوح في أمثلة هذه الصورة التي تستهدف القول بأنّ : موالاة أهل البيت عليهم السلام هي الدنيا والآخرة جميعاً وليست أحداهما دون الأخرى . . . ولعلّ النموذج الثالث من « الصور » الشعرية التي نتقدم بها تكشف عن مزيد من « الطرافة » التي قلنا بأنّ شعر مهيار يتميّز بها :

هو الضعف كان كميناً ، فهبّ ، لدى كربلاء بريح عصوف
قتيل به ثار غلّ النفوس كما نغرّ الجرح حكّ القروف[٣٦]

إنّ صورة « الحك للقشرة المتجمّدة على الجرح ثم ما يستتبع مثل هذا الحك من عودة الجرح من جديد » تعدّ صورة « طريفة » ترمز إلى الثارات التي يحتقبها أعداء أهل البيت (ع) منذ يوم « بدر » . . .

وإذا كانت الألفة والطرافة في العنصر اللفظي والصوري يتجسّدان بوضوح ،

---

(٣٦) نفس المصدر : ج ٢ ، ص ٢٦٤ ، ٢٦٦ .

فإنّ الخفّة في العنصر « الإيقاعي » تجسّد سمة أخرى فنية في نتاج هذا الشاعر ، ولنقرأ نماذج من تمجيده لعلي (ع) في قصيدته اللامية :

إن كنت ممن يلج الوادي فَسلْ بين البيوت عن فؤادي ما فعل
الطيّبون أُزراً تحت الدُجى الكائنون وزراً يوم الوجل
أشدد يداً بحب آل أحمد فإنّه عقدة فوز لا تحلّ

* * *

حتى إذا دارت رحى بغيهُمْ عليهم ، وسبق السيف العذل

* * *

ما بين يمناك وبين أختها إلاّ كما بين منَاك والأجل
فشحذت تلك الظباء وحفرت تلك الرُبى ، وأضرمت تلك الشُعل[٣٧]

النموذج الأخير وحده كافٍ في التدليل على « إيقاعية » النص وجماليته ، حيث أضفى (ما يسمى في اللغة البلاغية الموروثة : الترصيع) جمالية فائقة على الإيقاع بحيث يتحسسها المتذوّق الأدبي بنحو يستثير فيه الدهشة والانبهار حيال جماليته : كما هو واضح .

كما أنّ تجانس (الدجى ، الوجل) (أزر ، وزر) كافٍ في التدليل على نمط آخر من « إيقاعية » العبارة ، مما يكسبها ذلك جميعاً : جمالية ملحوظة بالنحو الذي تحدثنا عنه . . . .

* * *

شـــعراء آخرون

الأسماء المتقدمة تمثل أسماء شمخت شعرياً فرضت أولويّتها الفنية على جميع عصور الأدب . . . وهناك أسماء أخرى تفاوتت في درجة النضج الشعري ، لكنها بعامة تعدّ أسماء لها أهميتها الفنية والفكرية أيضاً (أي : التزامها الإسلامي) ، وفي مقدمتها :

(٣٧) نفسه : ج٣ ، ص ١٠٩ ، ١١٦ .

الصاحب بن عباد ، والحسين بن الحجاج ، وابن حماد العبدي ، والناشىء الصغير وسواهم . . .

أمّا الناشىء الصغير

فقد اشتهر بالتزامه ، وبمودّته لأهل البيت عليهم السلام ، وبذيوع بعض نتاجه حتى أصبح مثلاً يتردّد على الألسن ، بل أنّ المتنبي ـ كما يقول المؤرخون ـ كان يختلف إليه في أول نشأته ، . . ولا أدلّ على ذلك من أنّ بعض نتاجه أصبح نموذجاً يضطلع الشعراء المتأخّرون بتخميسه أو تشطيره : كما هو دأب شعراء العصر الوسيط ـ كما سنرى ، ويمكننا ملاحظة نتاجه في نماذج من نحو :

بآل محمد عُرِف الصواب وفي أبياتهم نزل الكتاب

. . . .

عليّ الدرّ والذهب المصفّى وباقي الناس كلّهم تراب[٣٨]

ومن نحو قوله عن أهل البيت (ع) :

رجائي بَعيد ، والممات قريب ويُخطِىء ظنّي ، والمنون تصيب

. . . .

هم حسنات العالمين بفضلهم وهم للأعادي في المعاد ذنوب[٣٩]

إنّ أمثلة هذه النماذج ، تكشف عن البُعد الفني لدى هذا الشاعر ، فاللغة تمضي منسابة ، سهلة ، واضحة ، مشرقة ، والصورة تصاغ بنفس الوضوح والألفة ، . . . تتعمّق دون أن تتشعّب إلى جداول ، إنّها تصاغ (صوراً تمثيلية) بسيطة مفردة ، فعليّ (ع) (درّ) و (ذهب) ، والعادي من الناس (تراب) ، . . . وأهل البيت (ع) (حسنات) بالنسبة لمحبّيهم ، وهم (ذنوب) بالنسبة لأعاديهم . . . هكذا تصاغ الصورة ببساطة كبيرة ولكنها ذات غناء وعمق كبير ، حيث إنّ صورة (الحسنات) ـ وهو

(٣٨) الغدير : ج ٤ ، ص ٢٥ ، ٢٦ .
(٣٩) نفس المصدر : ص ٣١ ، ٣٢ .

استخدام (تضميني) أيضاً فضلاً عن كونه « تمثيلاً » ـ تسمح للقارىء بأن يستوحي منها بـأن مودّتهم تَسبّب في تسجيـل الحسنة ، ومعـاداتهم تتسبّب في تسجيـل السيئـة ، . . . كـذلك فـإنّ تمثيلـهم درّاً وذهباً يـظلّ صوراً بسيـطة كل البسـاطة ، لكنهـا عميقـة كـلّ العمق : نظراً لما نعـرفه من أنّ عيّنــة مثل الـدرّ والذهب : من حيث مـادتها وقيمتهـا مقابل التراب وانعدامه قيمياً : يظل أمراً متواسقاً مع الدلالة التي استهدفهـا الشاعـر في تمجيده لأهل البيت عليهم السلام . . .

إنّ أمثلة هذه النماذج ، يمكننا أن نظفر بها بنحو ملحوظ لدى شاعـر آخر أيضـاً ، وهو :

الصاحب بن عبـــــاد

إنّ هذا الشاعر ـ وهو إسم برز في ميدان الـرسائـل والنثر الفني والتـأليفي (أي : الإبداعي والوصفي) كما سنرى لاحقاً ـ يعدّ في طليعة الأدباء الـذين فرضـوا فاعليـاتهم عـلى عصور الأدب العـربي ، مضافـاً إلى موقعـه الاجتماعي ـ حيث كـان وزيـراً ، فيـما سحب هذا الموقع آثاره على المناخ الأدبي : نـظراً لما يستتليـه من تفجير لنشـاطات أدبيـة تفرضها طبيعة العلاقات بينه وبين الأدباء الآخـرين ، . . . ولكن ما يعنينـا هو : نتـاجه الشعري ، في نماذجه الالتزامية التي عُرِف بها ، فيما ميّـزت شخصيته بهـذا الطابـع . . ، وهو طابع يتصاعد بموالاته للنبي (ص) وأهل بيتـه إلى درجة الفنـاء الكامـل ، وهذا من نحو قوله ـ وقد سار مثلاً على الألسن :

مـواهب الله عندي جـاوزت أملي وليس يبـلغهـا قـولي ولا عـمـلي
لكن أشرفهـا عنـدي وأفضلهـا ولايتي لأمـير المؤمنـين عـلي(٤٠)

ومـن نحـــو :

أبـا حسن لو كـان حبك مـدخـلي جهنم كـان الفوز عنـدي جحيمهـا
وكيـف يخـاف النار من هـو مـوقن بـأنـك مـولاه وأنت قسيمهـا(٤١)

---

(٤٠) أدب الطف : ج ٢ ، ص ١٤٦ .

(٤١) نفس المصدر : ص ١٤٦ .

ونحـــــو :

بـلغـت نـفسي مـنـاهـا بـالمـوالي آل طـه
بـرسـول الله مـن حـاز المـعـالي وحـواهـا[٤٢]

ونحـــــو :

وقـالـوا : عـليّ عـلا ، قلت : لا فـإنّ الـعُـلى بـعـليّ عَـلا[٤٣]

ومن نحـــــو :

قـالت : فمن بَاهـل الطهـر النبي بـه فقلت : تـاليـه في حـلّ ومـرتحـل
قالت : فمن قاتـل الأقوام إذ نكثـوا فقلت : تفسـيره في وقـعـة الجمـل
. . . .
قالت : فمن صاحب الحوض الشريف غداً فـقـلت : مـن بـيتـه في أشرف الحـلل
قـالت : فمـن ذا لـواء الحمـد يحـمله فقلت : من لم يكن في الـرَوع بـالـوَجـل
قـالت : أكـلّ الـذي قـد قلت في رجـل فقلت : كـلّ الـذي قـد قلت في رجـل
قـالت : فمن هـو هـذا الفـرد سمـه لنـا فقلت : ذاك أمـير المؤمنـين عـلي[٤٤]

إنّ هـذه النماذج وسـواها تكشف عن الـطابع الفكـري والفني للشاعـر . . . أمّـا الطابع الفكـري ، فإنّ النـماذج المتقدِّمـة تفصح عن ذلـك بوضـوح ، فيما لا حـاجة إلى التعقيب عليها . . . .

وأمّا فنيـــــاً

فإنّ هناك سـمات خاصـة تميِّز نتـاج الشاعـر بحيث تجسّد ـ كـما هو طـابع السلوك للشخصية ـ ملامـح الشاعـر وتفرزه عن الآخـرين . . ففي النموذج الأخـير مثلاً نجـده يتجه إلى عنصر « الحوار » و « التكـرار » و « التقابـل » و « التوازن » : مـع ملاحـظة أنّ الهيكل الخارجي للنص يقوم على (القصـة الحواريـة) (قالت : فقلت) بحيث يتكـرّر

(٤٢) نفسه : ص ١٤٠ .
(٤٣) الغدير : ج ٤ ، ص ٤١ .
(٤٤) نفس المصدر : ص ٤٠ ، ٤١

هذا الحوار (أي : أدواته التي تقوم على طرفي المحاورة) في جميع الأبيات ، وهو نموذج متميز كما هو واضح ، يُضفي على القصيدة جمالية خاصة نابعة من حيوية عنصر الحوار نفسه ، ومن تكراره على نسق إيقاعي واحد متآزر مع إيقاع الشعر ذاته ، . . يضاف إلى ذلك ، أنّ الأجوبة تتم صياغتها وَفق أنماط مختلفة من العبارات تتناسب وطبيعة السؤال ، مع تركيز وانتقاء تتطلّبه لغة الشعر نفسه ، . . . فمثلاً عند سؤالها عن صاحب الحوض : جاء الجواب بأنّ صاحبه في أشرف الحلل : حيث يتناسب الموقع الأُخروي لبطل القصيدة مع طبيعة مهمته الاسعافية : إذ لا بد من أن يحتلّ موقعاً أكبر من الناس ، . . . وعند سؤالها عن قسيم النار ، جاء الجواب بأنّه من هو أذكى من الشعل ، حيث نلحظ التناسب هنا (من زاوية أُخرى) هي : التجانس والتقابل بين النار وشعل الذكاء للبطل ، حيث يتجانسان (النار والذكاء) من حيث مادتها ، ولكنهما يتضادان من حيث وظيفتهما ، فالأولى معدّة للإحراق ، والأُخرى : لممارسة العمل العبادي ، . . . وهكذا بالنسبة لسؤالها عن حامل لواء الحمد حيث جاء الجواب بأنّه من لم يكن وَجلاً من الرَّوع ، حيث يتناسب حمل اللواء مع البطولة ، . . . وكذا نهاية الحوار الذي يتضمن السؤال (أكلّ الذي قلت في رجل ؟) وجوابه بنفس الصياغة (كلّ الذي قد قلت في رجل) وهو نمط آخر من الصياغة القائمة على ما هو مألوف من لغة الحديث اليومي حيث يجيب الشخص بنفس اللغة المتضمنة للسؤال : تعبيراً عن توكيد الحقيقة المطروحة في السؤال . . .

ويلاحَظ أنّ عنصر (التكرار) يتكرّر في نتاج هذا الشاعر ، مثل تكرار ، للشطر الآتي (لم يعلموا أنّ الوحي هو الذي) حيث يورده عشر مرات متعاقبة في إحدى قصائده ، . . . ومثلما تكراره لعبارة (اذكروا) (اذكرا) في مستهل البيت في قصيدة ثالثة ، . . . ورابعة عبارة (أيا ربّ) في قصيدة أخرى ، وعبارة (هل مثل) في سواها ، وهكذا . . .

ويلاحَظ أيضاً ، أنّ سمات فنية متنوعة يستثمرها في تطبيع نتاجه بما هو طريف ومثير مثل قوله : (فإنّ العُلى بعليّ عَلا) حيث جانس بين علي (ع) والعُلا ، فضلاً عن مجانسة (عَلا) لهما أيضاً . . . وهكذا نجد أنّ عناصر الحوار والتكرار والتجانس والتقابل وسواها : يستثمرها الشاعر في تطبيع نتاجه بما هو مثير فنياً . . . والمهم بعد

ذلك ، أنّ هذه السمات الفنية مقترنة بالتزامه الفكري جعلت بعض نتاجه أبياتاً سائرة على الألسن في مختلف عصور الأدب ـ كما هو ملحوظ في النماذج أعلاه ، وهو أمر نلحظه لدى شاعر آخر عُرِف بالتزامه أيضاً وهو :

الحسين بن الحجاج

هذا الشاعر يعدّ ملتزماً في نتاجه بنحو ملحوظ ، كما أنّ اسمه يقترن لدى أكثر من مؤرخ أدبي بأسماء شامخة شعرياً مثل : امرىء القيس : من حيث ابتداعه لبعض الأساليب ، . . . ويكفي أنّ الشاعر المعروف الشريف الرضي قد جمع (في حياة الشاعر) منتخبات من شعره : تعبيراً عن اهتمامه بقيمته الفنية والفكرية حيث إنّه (فكرياً) يعدّ من الشعراء الملتزمين إسلامياً كما قلنا ، كما أنّه (فنياً) ، قدّم نتاجاً بنحو أصبحت نماذج منه : أمثلة تتردّد على الألسن ، من نحو قوله :

يا صاحب القبة البيضاء في النجف　　من زار قبرك واستشفى لديه شُفي

ومنها :

كان النبي إذا استكفاك معضلة　　من الأُمور ـ وقد اعيت لديه ـ كُفِي(٤٥)

إنّ أمثلة هذا النموذج ـ بالرغم من أنّه لا يتضمن عنصراً (صورياً) ـ إلاّ أنّه يفرض فاعليته على المتلقّي : طالما نعرف ـ فنياً ـ أنّ أهمية الشعر لا تنحصر ـ كما كرّرنا ـ في صوره التركيبية (من تشبيه ، ورمز ، ونحوهما) بل أنّ العبارة الشعرية (من حيث الجرس ومن حيث متانتها وإحكامها) تلعب دوراً كبيراً في إضفاء الأهمية عليه . . . كما أنّ (الدلالة) حينما تنتقي ما هو مثير عاطفياً ـ أي : العنصر العاطفي في القصيدة ـ تترك أثرها على المتلِقّي فنّياً ، . . . . والنموذج المتقدِّم ينتسب إلى الشعر الذي تسهم (الطريقة العاطفية) منه ، في تفجير الإثارة لدى القارىء : مضافاً إلى صياغة ذلك وَفق أساليب لفظية مثل : المخاطبة ، والجمل الاعتراضية ، وأدوات الشرط ، وبناء المجهول : كلّ أُولئك يسهم في تحقيق المتعة الفنية للنص ، وهو أمر يتوفّر بوضوح في

---

(٤٥) نفسه : ص ٨٨ .

النموذج المتقدِّم ، حيث إنّ (الدلالة العاطفية) متمثّلة في استشفاء المريض عبر زيارة الإمام (ع) ، وفي كونه صاحب القبّة المنوّرة : تتصاعد بعواطف القارىء إلى درجة مثيرة فنياً ، وحيث إنّ طريقة صياغة ذلك وَفق أدوات نحوية أو لفظية مثل أداة الشرط وجوابها (مَن زار قبرك ـ شفي) (إذا استكفاك ـ كفي) ثم صياغة الجواب : مبنياً للمجهول (كُفي ، شُفي) فضلاً عن الجملة الاعتراضية (أو ما يسمّى في اللغة البلاغية الموروثة بـ « الاستطراد ») وهي جملة (وقد أعيت لديه) : كل أولئك يسهم ـ كما قلنا – بإضفاء المتعة الجمالية على النص ، مما يفسّر لنا سبب إشاعة هذه القصيدة على الألسن ، والاستشهاد بها في أكثر من جيل ، وهو أمر لحظناه لدى الشعراء الذين تقدّم الحديث عنهم : الناشيء الصغير ، الصاحب بن عباد ، والشاعر الذي نحن في صدد الحديث عنه ، . . . ونلحظه أيضاً لدى شاعر آخر فرض اسمه على خارطة الشعر في مختلف عصوره ألا وهو الشاعر :

العبدي البصــــري

إنّ هذا الشاعر يتميّز بغزارة النتاج ، وبتوفره على تقنيات فنية وفكرية جعلته موضع اهتمام مؤرخي الأدب ، كما جعلت بعض نماذجه تتردّد على الألسن ـ كما قلنا ـ ، ومن ذلك قصيدته التي جاء فيها عن أهل البيت (ع) :

بعض بطيبة مدفوُن وبعضهم ... بكربلاء ، وبعض بالغريّين
وأرض طوس وسامراء قد ضمنت ... بغداد بدرين حلا وسط قبرين

. . . .

أبكي على الحسن المسموم مضطهداً ... أم الحسين لقىً بين الخميسين

. . . .

لا زلت أبكي دماً ينهل منسجماً ... للسيدين القتيلين الشهيدين

. . . .

الضارعين إلى الله المنيبين ... المسرعين إلى الحق الشفيعين
الشاهدين على الخلق الإمامين ... الصادقين عن الله الوفيين
العابدَين التقيينَ الزكيينَ ... المؤمنَين الشجاعينَ الجريئَين

الحجّتين على الخلق الأميرين الطيّبين الطهورَين الزكيينَ . . الخ .[٤٦]

إنّ هذا النموذج بما يتضمنه من تصعيد عاطفي يتصل بقوله (بعض بطيبة مدفون . . . الخ) فرض تردّده على الألسن وإنشاده في المجالس مما خبره الخاص والعام ، كما أنّ صياغة (الجمل المثناة) واحتفاظ شطرَي البيت بها : أضفى جمالية فائقة على القصيدة (من حيث الإيقاع الصوتي) لها . . . ولنستمع إلى قوله أيضاً :

مودّتكم أجر النبي محمد علينا فآمنّا بذاك وصدقنا
وعهدكم المأخوذ في الذر لم نقل لآخذه : كَلَّا ، ولا ، كيف أو أَنّى
قبلنا وأوفينا به ثم خانكم أناس ، وما خُنّا ، وحالوا وما حُلنا
طهرتم فطهرنا بفاضل طهركم وطبتم ، فمن آثار طيبكم طبنا
فما شئتم شئنا ومهما كرهتموا كرهنا ، وما قلتم : رضينا وصدقنا
فنحن مواليكم تحنّ قلوبنا إليكم ، إذا إلف إلى إلفه حَنّا[٤٧]

فبالرغم من أنّ قافية القصيدة لم تقم على انتخاب المفردات ذات الصوت الموحّد بقدر ما وحّد القافية ضمير المتكلم ، إلاّ أنّ إيقاع القافية فرض هيمنته على أذن المتلقّي وأكسبها جمالية فائقة ، . . . والمهم ـ بعد ذلك ـ هو : أنّ (التصعيد العاطفي) في القصيدة هو الذي أكسبها قيمة فنية : فيما كرّرنا بأنّ (العناصر العاطفية واللفظية في حديثنا عن الشاعر الحسين بن الحجّاج) لا تقل فاعليتها الفنية عن فاعلية العنصر (الصوري) وهو ما نلحظه في النموذجت المتقدّم وفي سواه . . .

بيد أنّه ينبغي القول بأنّ هذا الشاعر يجمع في نتاجه بين القصيدة المباشرة والقصيدة الصورية ، أو أنّه يجمع في القصيدة الواحدة بين هذين النمطين من الصياغة ، وهو أمر يمكن ملاحظته في إحدى قصائده التي تردّد مؤرخو الأدب في نسبتها إلى هذا الشاعر وبين نسبتها إلى شاعر آخر يلقّب بـ (العبدي) أيضاً فيما تحدّثنا عنه في فترة الإمام الصادق (ع) ، . . وقد جزم أكثر من مؤرخ بأنّ هذه القصيدة للشاعر المشار

---

(٤٦) نفسه : ص ١٦٢ ، ١٦٤ .
(٤٧) نفسه : ص ١٥٨ .

إليه (أي : سفيان بن مصعب العبدي الكوفي : المعاصر للإمام الصادق (ع)) ، بينا نجد أنّها للشاعر المتأخّر (علي بن حمّاد العبدي البصري) . . . يدلنا على ذلك ـ وهو أمر لم ينتبه عليه مؤرخو الأدب ـ أنّ (العبدي المتأخر) يختم غالبية قصائده بالثناء على شعره وبتسجيل اسمه في ختام القصيدة ، من نحو قوله :

وظنَّ (ابن حمّاد) جميلٌ بربه وأحرى به ألّا يخيب به ظنّا(٤٨)

ونحو قوله في قصيدة ثانية :

إليك من (ابن حمّاد) قريضا هو الياقوت أو أبهى صفاءآ(٤٩)

وقوله في قصيدة ثالثة :

ولن يرجو (ابن حمّاد عليّ) بحسن مديحهم إلّا الثوابا(٥٠)

وقوله في قصيدة رابعة :

وأنا الشاعر (ابن حمّاد) الناظم فيهم قلائد الأشعار(٥١)

وقوله في قصيدة خامسة :

لعلّ (ابن حمّاد) يجرّد سيفه ويقتص من أعداء ساداته الغرّ(٥٢)

وفي قصيدة سادسة :

وإن (عليّاً العبدي) ينشي بمدحكم القوافي والحروفا(٥٣)

وفي قصيدة سابعة :

ومدح (ابن حمّاد) لآل محمد سيجزى بيوم المرء يجزي بما سعى(٥٤)

وفي قصيدة ثامنة :

---

(٤٨) نفسه : ص ١٥٩ .
(٤٩) أدب الطف : ج ٢ ، ص ١٧٩ .
(٥٠) نفس المصدر : ص ١٨١ .
(٥١) نفسه : ص ١٨٤ .
(٥٢) نفسه : ص ١٨٥ .
(٥٣) نفسه : ص ١٨٨ .
(٥٤) نفسه : ص ١٩٢ .

سيعطى (ابن حمّاد) من الآل سؤله ويعلوه ظل في الأنام ظليل[٥٥]

وفي قصيدة تاسعة :

فما (العبدي) عبدكم (عليّ) ليطرفكم بما لا يستطيب[٥٦]

وفي قصيدة عاشرة :

وما جسّد (العبدي) فيهم مدائحاً فيحسن في تجسيدها ويجيد[٥٧]

إنّ هذه القصائد العشر وسواها مما ختمت جميعاً بتسجيل اسم الشاعر (ابن حمّاد) تارة ، و (العبدي) تارة أخرى (حسب متطلبات (الإيقاع) ، تؤكّد لنا أنّ القصيدة التي نعتزم تحليلها ودراستها فنياً هي للعبدي هذا ، وليست للعبدي الذي عاصر الإمام الصادق (ع) ، حيث جاء في نهاية القصيدة قوله :

فاستجل من خاطر (العبدي) آنسة طابت ولو جاوزت مغناك لم تطب

لذلك يستطيع مؤرخ الأدب بأن يجزم بأنّ القصيدة التي مطلعها :

هل في سؤالك رسم المنزل الخرب برء لقلبك من داء الهوى الوصب

إنّها للعبدي البصري : بقرينة تذييلها باسم الشاعر اتّساقاً مع سائر قصائده . .

والمهم بعد ذلك ، أن نعرض للسمات الفنية التي أشرنا إلى أنّ الشاعر المشار إليه لم يحصر نتاجه في اللغة الشعرية المباشرة (كما هو طابع بعض الشعراء) كما لم يحصره في اللغة الصورية (كما هو طابع آخرين) بل جمع بين اللغتين ، . . . مضافاً إلى توفّره على سمات أخرى ، منها : توشيح قصائده بالإطراء عليها فنياً ، ومنها : تذييلها باسمه : مما تشكلان سمة يكاد يختص بها هذا الشاعر ، ومنها : اتّسامها بالطول ، فضلاً عن غزارة الإنتاج بعامة . . . ويمكن ملاحظة جانب من سماته الفنية في نماذج من قصيدته المشار إليها ، من نحو قوله :

ما هزّ من عطفي من شوق إلى وطني ولا اعتراني من وجد ومن طرب

(٥٥) نفسه : ص ١٩٤ .

(٥٦) نفسه : ص ١٩٦ .

(٥٧) نفسه : ص ١٩٨ .

مثل اشتياقي من بُعدِ ومنتَزح — خير الرجال وهذا أشرف الترب
إن كان عن ناظري بالغيب محتجباً — فإنّه عن ضميري غير محتجب

. . . .

وكنت قطب رحى الإسلام دونهم — ولا تدور رحى إلاّ على قطب

. . . .

ولا نسل حساماً يوم ملحمة — إلاّ ونحجبه في رأس محتجب
جم الصلادم ، والبيض الصوارم ، والزرق اللهاذم ، والماذيّ واليلب

. . . .

من كل مجتهد ، في الله معتضد — بالله معتقد ، لله محتسب(٥٨)

هذه الأبيات قد اقتطعناها من قصيدة ذات حجم طويل ، فيما يمكن أن نعرض من خلالها : للسمات الفنية التي توفّر عليها هذا الشاعر : إيقاعياً ، وصورياً ، ولفظياً . . .

أمّا إيقاعياً : فإنّ هناك أكثر من عنصر (صوتي) ساهم في إضفاء الجمال على النص ، فإذا تجاوزنا عنصرَي (الوزن والقافية : من حيث جماليتها التي يتحسسها المتذوق بوضوح) نجد أنّ (التجانس الصوتي) من جانب ، و (تداخل القوافي) في البيت والحدّ ، ـ أو ما يسمّيه البلاغيون بالترصيع ـ يلعبان دوراً ملحوظاً في جمالية العبارة . . . البيتان الأخيران ـ على سبيل المثال ـ قد اعتمدا عنصر القوافي في البيت الواحد) (الصلادم ، الصوارم ، اللهاذم) و (مجتهد ، معتضد ، معتقد) : لكن مما يُضفي مزيداً من الجمال هو : اقتران ذلك بـ (التجانس الصوتي) حيناً ، . . . فالبيت الأخير : تضمّن عنصر (التكرّر) لعبارة (الله تعالى) ، كل واحدة منها مسبوقة بحرف متميّز عن الآخر (في الله) (بالله) (لله) : فالحروف (في ، ب ، ل) ، و (اقتران) هذا كله مع (تداخل القوافي ـ في الله معتضد ، بالله معتقد ، لله محتسب) أضفى جمالية ملحوظة على النصّ دون أدنى شك بيد أنّ المهم بعد ذلك هو أنّ هذا (التماثل) يتم من خلال (التخالف) أو ما نسميه (التماثل من خلال التضاد ، أو التضاد من خلال

(٥٨) نفسه : ص ١٧٢ ، ١٧٦ .

التماثل) ، أي : هناك دلالات أو عبارات متباينة : لكنها تجتمع عند محور مشترك بينها ، أو هناك دلالات أو عبارات متماثلة : لكنها تفترق فيما بينها بنحو يجعلها مستقلة عن الأخرى ، فالحروف الثلاثة المشار إليها (متباينة) في دلالاتها ، لكنها تقترن بعبارات (متماثلة) في صيغها (الله تعالى) . . .

هذا اللون من الصياغة يظل على صلة بالمفهوم الفني القائل بأنّ الصوت والصورة : إذا تمازجا في العبارة الشعرية : يكسبها مزيداً من الجمال ، . . . وهذا ما لحظناه بوضوح في البيتين المتقدمين : حيث تمازج الإيقاع (تداخل القوافي) مع صور (التماثل من خلال التضاد) . . .

ويمكننا أن نتابع سائر الأبيات لنجد هذا التمازج ملحوظاً بشكل لافت ، . . . لنقرأ البيتين اللذين قبلهما أيضاً :

وكنت قطب رحى الإسلام دونهم ولا تدور رحى إلّا على قطب
ولا تسلّ حساماً يوم ملحمة إلّا وتحجبه في رأس محتجب

فصورة (قطب رحى الإسلام) عندما (كرّرها) من خلال التأكيد بأنّ الرحى لا تدور إلّا على القطب : يكون بذلك قد (جانس) بين العبارات من خلال التكرار ، كما يكون بذلك قد (زاوج) بين صورتين : أحدهما تعلّل الأخرى ، أي : أنّ قوله (ولا تدور رحى إلّا على قطب) هو تعليل للصورة الأولى (وكنت قطب رحى الإسلام) ، أو هي : في المصطلح البلاغي الذي اخترناه يطلق عليه بـ (الصورة الاستدلالية) لأنّها تستدلّ على توضيح الشيء وتعميقه بدلاً من اللجوء إلى التشبيه أو الاستعارة أو التمثيل . . . وكذلك البيت الآخر :

ولا تسل حساماً يوم ملحمة إلّا وتحجبه في رأس محتجب

فالعبارة الأخيرة (تحجبه في رأس محتجب) ، فضلاً عن كونها تتضمن (صورة) طريفة هي : احتجاب الحسام في رأس من يحتجب عنه . . .

ونتابع السمات الفنية في النموذج المتقدم ، لنجد أنّ (الصورة) وحدها أو (القيم اللفظية) وحدها : تبرز في صياغات فنية طريفة ، مثل صور (التقابل) و (التماثل) : بخاصة في هذا البيت :

أزكى ثرىً ضمَّ : أزكى العالمين ، فذا خير الرجال ، وهذا أشرف الترب

حيث (قابل) بين القبر والشخصية ، فالشخصية (هي أزكى العالمين) والقبر هو (أشرف الترب) ، كما (ماثَل بين تزكية كل من الشخصية والقبر ، فالقبر هو (أزكىٰ ثرىٰ) والشخصية هي (أزكى العالمين) . . . وهكذا نجد بهذا اللون من (التقابل والتماثل) بما يواكبها من التجانس والتكرار الخ ، إنّ الشاعر يتصاعد فنياً بهذه القصيدة وبسواها مما لم نعرض لها . . . .

* * *

شعراء من المغــرب

الأسماء المتقدمة تمثّل شعراء المشرق في العراق وبلاد الشام ونحوهما مما شهدت نشاطاً يحتلّ المساحة الكُبرى من خارطة الشعر . . . وإذا اتجهنا إلى المغرب وجدنا أنّ شعراء الأندلس مضافاً إلى شعراء مصر والبلاد المغربية ، تفرز أسماء فرضت فاعليتها الفنية أيضاً : بخاصة أنّ غالبية هذه البلدان أتيح لها ـ كما ذكرنا ـ استقلالاً عن مركز السلطنة في بلاد المشرق ، واستطاعت أن توفّر مناخاً سياسياً ـ رسمياً أو شعبياً ـ يتعاطف مع مبادىء النبي وأهل بيته (ع) ، مما أفرزا أسماء شعرية توفّرت على نتاج سوي في ميدان الشعر والنثر . . . وفي مقدمتها : الشاعر المعروف :

إبن هاني الأندلسـي

أُتيح لهذا الشاعر الذي نشأ في الأندلس أن يحطّ رحاله أوْ أن يتنقّل بين بلاده وبلاد مصر حيث الدولة الفاطمية ، وحيث انسحب هذا المناخ السياسي والفكري على نتاجه الشعري ، فأفرز نماذج شعرية تصبّ في حقل الأدب الإسلامي الملتزم (بخاصة : مودّة النبي (ص) وأهل بيته (ع)) . . . .

ومن الحقائق المعروفة لدى مؤرخي الأدب ، أنّ هذا الشاعر يمثّل أبرز شاعر عرفته البيئة المغربية ، حتى أنّ المؤرخين أشاروا إلى أنّ بيئة المشرق إذا كانت قد أفرزت الشاعر المتميّز (المتنبي) فإنّ بيئة المغرب أفرزت شاعراً مماثلاً هو (إبن هاني

الأندلسي) ، . . . والمهم أنّ هذا الإسم يظل واحداً من شوامخ الشعر العربي الذي خبَرته عصور الأدب . . . ولكن الأهم من ذلك هو أنّ صدوره عن فكر ملتزم بمودة النبي (ص) وأهل بيته (ع) يظل هو العنصر الذي يكسب نتاجه قيمة ضخمة دون أدنى شك . . . . كما أنّ سماته الفنية التي تَميّز بها متآزرة مع السمة الفكرية ، تجعل لنتاجه كما قلنا ـ أهمية أدبية . . . .

ولعل أبرز سماته الفنية تتمثل في إحكام عبارته الشعرية ومتانتها ، ثم في إشراقها ونعومتها وانسيابيتها ، ثم في توفّره على صياغتها وَفق مبادىء إيقاعية ولفظية تتوازن وتتقابل وتتضاد وتتكرّر المفردات والتركيبات من خلالها بنحو محكم ومشرق ومثير وطريف ، . . . مضافاً إلى توفّره على صياغة الصور الفنية التي تتميّز بالعُمق وبالبساطة وبالطرافة : دون أن يثقلها بالتكثيف ، ولا بالتفريع ، ولا بالتغريب ، . . . وبالرغم من أنّ الصور (الحكمية) أو (الاستدلالية) هي التي أكسبت غالبية الشعراء المتميزين : قيمة ملحوظة ، إلاّ أنّ هذا الشاعر لم يتح له أن يُعنى بهذا الجانب من صياغة الصور ، ولكنه ـ بالرغم من ذلك ـ عوّض الجانب المذكور بصياغة الصورة (التشبيهية بخاصة) والاستعارية والتمثيلية ، مقترنة بطابع إيقاعي فائق أخّاذ ، وبإحكام لغوي ملحوظ : جعله ـ كما قلنا ـ نتاجاً متميّزاً فرض فاعليته على عصور الأدب . . .

ويمكننا تقديم بعض النماذج من نتاجه ، لملاحظة الطوابع المشار إليها ، وهذا من نحو قوله في فتح مصر :

تقول بنو العباس هل فُتِحت مصر	فقل لبني العباس : قد قُضي الأمر
. . . .	. . . .
فما جاء هذا اليوم إلاّ وقد غدت	وأيديكم منها ومن غيرها صفر
فلا تكثروا ذكر الزمان الذي خلا	فذلك عصر قد تقضّى وذا عصر
. . . .	. . . .
ذروا الورد في ماء الفرات لخيله	فلا الضحل منه معتفية ولا الغمر
أفي الشمس شك أنّها الشمس بعدما	تجلّت عيانا ليس من دونها ستر
وما هي إلاّ آية بعد آية	ونذر لكم ، إن كان يغنيكم النذر

اسرتم قروما بالعراق أعزّة فقد فك من أعناقهم ذلك الأسر
فكونوا حصيدا خامدين أو ارعووا

. . . .

فقد دالت الدنيا لآل محمد وقد جررت أذيالها الدولة البكر(٥٩)

ونحو قوله :

لكنكم كنتم كأهل العجل لم يحفظ لموسى فيهم هارون
لو تسألون القبر يوم فرحتم لأجاب أن محمداً محزون
ماذا تريد من الكتاب نواصب وله ظهور دونها وبطون
هي بغية أظللتموها فارجعوا في آل ياسين ثوت ياسين
البيت بيت الله وهو معظم والنور نور الله وهو مبين
والستر ستر الغيب وهو محجب والسرّ سرّ الله وهو مصون(٦٠)

ونحو :

الا طرقتنا والنجوم ركود وفي الحي إيقاظ ونحن هجود

. . . .

أما والجواري المنشآت التي سرت فقد ظاهرتها عدّة وعديد(٦١)

ونحو :

ولم أجد الإنسان إلاّ إبن سعيه فمن كان أسعى ، كان بالمجد أجدرا
وما همّة العلياء يرقى إلى العُلى فمن كان أعلى همّة كان أظهرا
ولم يتأخّر من أراد تقدُّما ولم يتقدّم من أراد تأخُّرا(٦٢)

إنّ هذه النماذج تتفاوت بين اللغة المباشرة واللغة الصورية ، وتتفاوت بين التوّكؤ

---

(٥٩) ديوان ابن هاني الاندلسي : المكتبة الأندلسية ، بيروت ، ص ٨٦ ، ٩١ .
(٦٠) نفسه : ص ٢١١ ، ٢١٦ .
(٦١) نفسه : ص ٤٩ ، ٥٥ .
(٦٢) نفسه : ص ٩٤ .

على (الحكمة) والتوكؤ على وصف الظواهر ، وتتفاوت الصورة بين الاقتباس من القرآن والحديث وبين الرصد لظواهر الحياة . . . إلاّ أنّها جميعاً صيغت بلغة محكمة ومشرقة ، تزدان جمالاً من خلال ركونها إلى (الحوار) حيناً ، وإلى سائر القيم اللفظية التي تعتمد التكرار والتقابل ، فضلاً عن عناصر الإيقاع الثانوي مثل التوازن بين الجمل ، وقراراتها . . .

ففي صعيد اللغة المباشرة ، نجد أنّ الشاعر يعوّض جمال الصورة بعناصر أخرى مثل (الحوار) ، ففي النموذج الأوّل يجري الشاعر حواراً على لسان العباسيين مشحوناً بالإيحاءات الساخرة (تقول : بني العباس هل فتحت مصر) ، ويقدّم إجابة مشحونة بنفس الدلالة (فقل لبني العباس : قد قضي الأمر) ، . . . وفي النموذج الثاني يجري الشاعر حواراً فرضياً ـ (أي : الحوار القائم على الأداة الصورية (لو) ـ هو (لو تسألون القبر يوم فرحتم) ويقدّم إجابة مماثلة هي (لأجاب : أنّ محمداً محزون) . . . . . .

لا شك ، أن أمثلة هذا الحوار تعوّض عن جمالية الصورة (التشبيه ، الرمز ، الخ) بل إنّ الحوار نفسه قد اكتنز بالعنصر الصوري بحيث زاوج الشاعر فيه بين عنصرَي الحوار والصورة ، بنحو يمكن القول من خلاله بأنّنا نواجه (حواراً صورياً) أو (صورة حوارية) . . . ، ففي النموذج قد اعتمد الحوار صورة (تضمينية) لقوله تعالى (قضي الأمر الذي فيه تستفتيان) فيما ضمنه الشاعر بقوله : (فقل لبني العباس : قد قُضي الأمر) ، . . . وفي النموذج الثاني قد اعتمد الحوار صورة (فرضية) وهي الصورة التي ترصد العلاقة بين الشيئين من خلال الأداة (لو) أي : قول الشاعر (لو تسألون القبر . . .) . . . والحق ، أنّ عنصر (التضمين) ـ وهو أحد أشكال الصورة ـ يضطلع بمهمة فنية ملحوظة بحيث يعوّض عن صور التشبيه أو الاستعارة أو الرمز ، إلاّ أنّ الشاعر ـ كما زاوج بين الحوار والتضمين ـ زاوج بين (التضمين) والأشكال الصوريّة الأخرى مثل (التشبيه) و (الاستعارة) وهذا مما يكسب القصيدة جمالية فائقة ، . . . فمثلاً نجده في (تضمينه) لقصة موسى وهارون عليهما السلام وموقف الإسرائيليين من العجل : يعتمد (التشبيه) في صياغة (التضمين) ـ أي يزاوج بين التشبيه والتضمين مثل قوله :

(لكنكم كنتم كأهل العجل لم يحفظ لموسى فيهم هارون)

كذلك في تضمينه لقوله تعالى : ﴿ **وله الجواري المنشأت في البحر كالأعلام** ﴾ : يصوغ هذه الظاهرة من خلال (الاستعارة) أو (الرمز) (أمّا والجواري المنشآت التي سرت) ، . . . كما يصوغ ذلك من خلال (الصورة التمثيلية) في البيت القائل (فكونوا حصيداً خامدين أو ارعووا) . . . إذن : قد استخدم الشاعر عنصر (التضمين) ليزاوج بينه وبين صور التشبيه والاستعارة والتمثيل ، وهو ما يزيد النص جمالية وثراء : كما هو واضح . . . .

« الأدب النثـــــري »

إذا كان الشعر في العصر الذي نؤرّخ له ، قد اكتسب طوابع خاصة جسّدت قمّـة ما وصل إليه من النضج ، . . . فإنّ النثر بدوره بلغ قمّة النضج : لكن من خلال بعض أشكاله ، حيث كان النضج في أشكال خاصة منه : تزويقياً أكثر منه تقنية . . . .

ففي صعيد النثر الوصفي أو التأليفي تبرز أسماء يتطور فن الدراسة الأدبية لديها بحيث تشكل قمّة ما أفرزته العصور القديمة في هذا الميدان ، وهذا من نحو « الموازنة » للآمدي ، و « الوساطة » للقاضي في ميدان الدراسة التطبيقية (النقد الأدبي التـطبيقي) فيـما يتناول الأول دراسـة مقارنـة بين شـاعرَين (أبي تمـام والبحتري) ، ويتنـاول الآخر دراسة مقارنة بين المتنبي من جانب ، والتيارات النقدية والشعرية من جانب آخر ، كـما أنّ مـا كتبه الصـاحب بن عباد من دراسـة للمتنبي ـ حيث استـوحى الآمـدي دراسـاتـه المفصّلة منـه ، وما كتبـه إبن رشيق أو الشريـف أو المرتضى من دراسـات تصبّ في روافد مختلفة من البحث الأدبي ، . . . أولئك جميعاً تشكل تطوراً ملحوظـاً في ميدان الـدراسة المنهجيـة :بخاصـة كتب المقارنـة المشار إليهـا (أي المقارنـة بين تيـارات شعريـة) . . . كذلك ـ في ميدان الدراسة النظرية ـ تجيء دراسات إبن قدامة للشعر والنثر ، ودراسات عبد القاهر الرجاني في البلاغة : كذلك دراسات أبي هـلال العسكري في هـذا الميدان : تجيء دراسات نظرية تنتهي إلى تَقنِين قواعد ومبـادىء للشعر والنـثر (مثل قـدامة) ، أو تقِنين قواعد بلاغية (مثل : عبد القاهر في تقنينه لنظرية (النظم) في العمل الأدبي ، أو العسكري في تقنينه للقواعد البلاغية بعامة . . .

إنّ أمثلة هذا النشاط الأدبي ـ في ميدان العمل الوصفي ـ يعدّ أمراً له أهميته في هذا العصر الذي نؤرخ له من حيث صلته بالتطور العقلي الذي فرضه مناخ العصر ، . . . فمن الواضح أنّ عملية (التقنين) ـ أي صياغة القواعد والمعايير والمبادىء الأدبية ـ لا تتأتّى إلاّ في مناخ عقلي تتفاعل فيه مستويات ثقافية متنوعة تبلغ درجة النضج أو التخمة ، . . . كذلك فإنّ الدراسات التطبيقية (أي : نقد النصوص الإبداعية ودراستها) لا تتأتّى إلاّ في أمثلة المناخ العقلي المذكور ، بصفة أنّ العمليات العقلية العليا من محاكمة واستدلال واستخلاص رأي : إنّما تتم عندما يبلغ الموروث الثقافي قمته من العمق والتنوع والتشابك ، وهذا ما حدث في العصر الذي نؤرخ له . . . .

وهذا فيما يتصل بالأعمال الوصفية للأدب . . . . أما الأعمال الإنشائية (مثل صياغة الفنون النثرية من رسائل وقصص ومقامات) فقد سبقت الإشارة إلى أنّ هذا العصر الذي نؤرّخ له : شهد ميلاد وتطور أكثر من فن (منها : فنّ المقامة التي ابتدعها الهمداني في أوائل العصر ، وسار على هديها الحريري في عصر لاحق) ، كما أنّ القصة شهدت تطوراً في الصياغة عند المعري وسواه ، فضلاً عن فنّ (الرسائل) التي شهدت عند (إبن العميد بخاصة) تطوراً في الصياغة ـ وإن كان هذا التطور يُعنى بالتزويق أكثر منه بالتقنية ـ ولكنه بعامة يجسّد نمطاً من الصياغة التي استقر بها هذا الفن : دون أن تتجاوزه الأجيال الأخرى . . .

المهم ، أن نقف عابراً عند هذه الأنماط الإنشائية من الأدب النثري ونبدأ ذلك بالإشارة أولاً إلى أدب :

الرسائل وإبن العميد

قلنا ، أنّ (إبن العميد) يظل فارس هذا النثر ، حتى قال عنه مؤرخو الأدب بأنّ الكتابة ختمت بإبن العميد[٦٣] ، مما يعني أنّ تطور النثر وقف عند هذه الشخصية د كما

(٦٣) انظر يتيمة الدهر : الثعالبي ، ج ٣ ، ص ١٨٣ .

أنّهم أشاروا إلى أنّ هذا الكاتب هو أثقف شخصية عرفها العصر بحيث تجاوزت ثقافته : ضروب المعرفة الأدبية والعلوم الإنسانية المختلفة إلى العلوم البحتة أيضاً ، وهو أمر لم يتيسر ـ كما هو واضح ـ إلاّ لأفراد معدودين في عصور الأدب أو الثقافة بعامة . . . . .

ويلاحَظ أنّ نثره يتميز بإحكام العبارة ، والعناية بالصورة ، وبالإيقاع المكثَّف حتى لتتحوّل الكتابة إلى عملية تزويق بلاغي يُعنى بأشكال إيقاعية وصورية تصل حدّ الترف ، وهذا من نحو الرسالة التي كتبها إلى بعض الأشخاص فيما جاء فيها :

(فقد يغرب العقل ثم يؤوب ، ويغرب اللّب ثم يثوب ويذهب الحزم ثم يعود ، ويفسد العزم ثم يصلح ، ويضاع الرأي ثم يستدرك ، ويسكر المرء ثم يصحو ، ويكدر الماء ثم يصفو[٦٤]) . . . . فالملاحَظ أنّ الكاتب يصل إلى درجة مترفة ـ كما قلنا ، لكنه لا يتحّول ـ كما هو طابع العصور الوسيطة التي تلي العصر الذي نؤرخ له ـ إلى درجة التخمة التي تثقل النص بما لا يطيقه الذوق . . والمهم ، أنّ الكاتب يجمع (في العنصر الصوري) بين الصورة العقلية والصورة الحسية مثل (يذهب الحزم ثم يعود ، ويفسد العزم ثم يصلح ، ويضاع الرأي ثم يستدرك) حيث خلع السمات الاستعارية (الذهاب والعودة والفساد والضياع) على سمات عقلية ونفسية (الحزم والعزم والرأي) . . . كما أنّ صوره الحسية الخالصة من نحو (يسكر المرء ثم يصحو) ، (ويكدر الماء ثم يصفو) توظّف (رمزياً) لنفس السمات العقلية والنفسية . . . . ومن الواضح أنّ تنويع الصورة بهذا النحو من الصياغة التي تدمج ما هو حسي بما هو معنوي وبالعكس : يظل إفرازاً للإختمار الثقافي الذي يطبع ذهن الكاتب . . . .

أما العناصر اللفظية ، فإن (التقابل) و (التتابع) بين العبارات يأخذ نفس الكثافة : حيث تابع بشكل لا يترك مجالاً للتوقّف عند أية محطة في الرحلة التي تقطعها العبارات ،(فالعقل يغرب ثم يؤوب ، واللّب يغرب ثم يتوب ، والحزم يذهب ثم يعود ، والعزم يفسد ثم يصلح ، الرأي يضاع ثم يستدرك ، والإنسان يسكر ثم

(٦٤) نفس المصدر : ص ١٩٣ .

يصحو ، والماء يكدر ثم يصفو) . . . هذا النوع من (تتابع) العبارات ، و (التقابل) بين طرفيها (السكر والصحو) (الكدر والصفو) (الذهاب والعودة) (الفساد والصلاح) الخ ، تعدّ صياغات لافتة للنظر من حيث عنايتها البالغة بالرصد لمختلف الظواهر المتقابلة : لكن دون أن يُعنى ـ في العنصر الإيقاعي ـ بنفس المدى الذي نلحظه في الصورة حيث يكتفي بتوافق القرارات حيناً مثل (يؤوب ، يثوب) أو بإضافة التجنيس للعبارة مثل (يغرب العقل) و (يعزب اللب) ، بل نجده يتخلّى عن السجع أيضاً كما هو طابع العبارات الأخيرة حيث تمضي مترسّلة (يذهب الحزم ثم يعود ، ويفسد العزم ثم يصلح ، ويُطاع الرأي ثم يستدرك) ، وحتى مع التزامه مثل (يصحو ، يصفو) نجد هذا الإلتزام يبدو وكأنه عفوي لا أثر للتمحل فيه . . .

وأيا كان ، فإنّ الإستخدام المعتدل لعناصر الإيقاع يكسب النص أهمية كبيرة : إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ الأصوات (في حالة التكلّف) تحوّل النص إلى مجرد إيقاع بدون دلالة ، وهذا بعكس العناية بالصورة أو بالقيم اللفظية حيث تسهم الصورة في تعميق الدلالة ، وحيث تسهم العناصر اللفظية من تكرار وتقابل ونحوهما في جعلها ذات إثارة وغنى وطرافة : كما هو واضح .

كتّابٌ آخـــرون

إلى جانب (إبن العميد) المشار إليه ، تبرز أسماء أُخرى عرفت في ميدان (الرسائل) ، منها : أبو العلاء المعري ، والصاحب بن عباد ، وأبو بكر الخوارزمي ، والصابي وسواهم ، . . . . وهذه الأسماء تجيء كتابة الرسائل لدى بعضها ثانوية بالقياس إلى نشاطها الشعري ، مثل أبي العلاء المعري ، وتجيء لدى البعض الآخر متوازنة بين النشاط الشعري والنثري مثل (الصاحب) أو غلبة النشاط النثري مثل الخوارزمي والصابي . . . .

ويلاحَظ أنّ النثر لدى هذه الأسماء لا ينحصر في (الرسائل) بل يتعداه إلى (الخواطر) و (المقالة القصيرة) و (الأحاديث الحِكَميّة) . . . ونقف أولاً مع :

أبي العلاء المعـــري

يتميز هذا الكاتب في رسائله باللغة التزويقية ، وبالتغريب ، وبـالإلتواء أيضـاً ، مضافاً إلى شحن رسائله بالإشارات التأريخية والاجتماعيـة ، وبالفكـر الفلسفي بعامـة ، مع توشيح ذلك بالاقتباس شعرياً . . . ويمكننا ملاحظة هذه المستويات في رسـالة بعثهـا إلى أحد أقاربه يعزّيه بوفاة أخيه . . . جاء فيها :

(توفّي آدم صلى الله عليه بعد ما رأى الجنة وسكنها ، وسألتـه الملائكـة عن أسرار الأسـماء فأعلنهـا ، وخرج إلى الـدنيا فشقي ،.ولقي من عنـائها مـا لقي ، وفقد هـابيـل فهبل ، وحسب أنّه من الوجد خبل ، فكان نومه صلى الله عليه وآله نذيراً لكل مولود ، وألاَّ وَدَجَ إلى الخلود ، وقُبض نوح صلى الله عليه الذي زجر عبدة نسر ، وأحكم سفينـه بالدسر ، . . . . وبعده منذر عاد وسخرت له بأمـر الله الريـح ، فأصـاب قومـه عذاب غيره السريح ، لحق به غير هتر ما لحق آل عتر ، فعدل بينهما داعي الهلكة ، إلاّ أنّ هـذا طُرِق زكياً وذلك قُبِضَ عاصياً شكياً . . . وسليمان الذي قـرنت له النبـوة إلى الملك ، ما أنقذه ذلك من الهلك ، . . . . وإبن مريم عبده قوم وانتُظِرَ لقدومه يـومٌ ، إلاّ أنّه فـارق أمّه ، وما وأل من بعض الأمم أن تذمه ، ومحمـد (ص) جاهـد في طاعـة ربه ، وانتصر لأشيـاع الله وحزبـه ، . . . . . فهـذه حـال الأنبيـاء السعـداء ، فما ظنّـك بـالأشقيـاء البعـداء ، وكذلـك الملوك تأتيهم لمقـدار ألوك ، أمـا من تملك من العرب ، فـما اعتصم بـإيغال في الهـرب ، سبأ بن يشجب ، أسبـل دونـه الحجب ، وهـذا أول من سبي فيـما قيـل ، فسمي بذلـك وزيد التثقيـل (همز ولم يكن بـالهمز حقيقـاً) مثل قـولهم حـلاّت سويقاً ، واجتاز بالحرم وهو غاز ، فما وجد به من مناز ، فرأى قطينة في شدة عيش ، من قبل النضر بن كنانة أبي قريش ، فسألهم ما بال مقامكم في أرض شـديدة المـرس ، لكم بها أحسن عرس ، فقالوا : (إنّ هـذا الحرم خـالقاً يـرزق أهله ، ولا يضيع أحـد علّق حبله . . . الـخ[٦٥]) . . . ثم يسرد أخبـار السـلاطين واحـداً واحـداً ، عـلى النسق المتقـدم . . . ويعنينا من ذلـك كله أن نشير أولاً إلى أنّ هـذه الرسـالـة هي (مقـال) في الواقع مصوغ بلغة أدبية ، وهذا المقال قد طبعته جملة من السمات ، منها : لغته المغـتربة

(٦٥) انظر الرسالة الكاملة في رسائل أبي العلاء المعري : عالم الكتب ، بيروت ، ص ١٥٧ ، ٢١٣ .

مثل (وَدَجَ بمعنى الوسيلة) و (هتر بمعنى كذب) و (ألـوك بمعنى رسالـة) و (مناز بمعنى مقاوم) الخ ، ومنها اعتمادها السجع كما هو واضـح ، ومنها : الاستـطراد حيث استثمر حـديثه عن سبـأ لينقل خـطأ بعض التسمية إمـلائياً (وهُمِزَ ولم يكن بالهمـز حقيقـاً أي سبأ) . والاستطراد يتم في أكثر من زاوية ، حيث أردف استـطراده الإملائي بـاستطراد يتصل بالحرم وبيئته ومراسمه الخ . . . ومنها : عنايته بالترجمة والتأريـخ (وهما ضربـان مستقلان من المعرفة) حيث أنّ التوكّؤ على ذلك من خلال مقالة رثاء لأحد الموتى ، يعـدّ ظاهرة أدبية لها تميّزها دون أدنى شـك ، والمهم بعد ذلـك أنّ القارىء يتحسّس أنّـه أمام عرض تاريخي وتراجم وليس أمام تعزية بميت . . . . حتى أنّ هذه المقالة استغرقت أكـثر من خمسـين صفحة ، تمضي جميعـاً على هـذا النسق الذي يعتمـد السجـع والتغـريب : شكلياً ، ويعتمد الفكر والتاريخ والترجمة مضمونياً ، مما أكسب المقالة قيمة خاصـة يفيد منها القارىء أدبياً وعلمياً . . . طبيعياً لا يعني هذا أنّ رسائله أو مقالاته تمضي جميعاً على هـذا النسق مضمـونـاً وشكـلاً وطـولاً ، بقـدر مـا يكشف ذلـك عن أحـد طـوابعـه في الكتـابة . . . . فبعض رسـائله لا تتجاوز الأسـطر (من حيث الـطول) كـما لا تتضمن الإشـارات التاريخيـة أو الـترجمـة ، إلاّ أنّها جميعـاً تعتمـد السجـع والضبـابيـة من حيث الشكـل ، وتعتمد « التضمـين » للكتـاب أو السنّـة أو التـاريـخ » « أو الشخصيـات أو النصوص الثقافية » الخ ، مصحوبة به بالتكلّف أو التزويق بطبيعـة الحال ، سـواء أكان التزويق شكلاً أو مضموناً ، . . . فمثلاً نجده في أحـد النصوص يتحـدّث عن عواطفـه حيال بعض الأشخاص فيصف مودته بقوله (لست أطـوي وداده طيّ الضرب الأول من المنسرح ، ولا أقبضـه قبض عـروض الـطويـل ، ولا أقـطع قـطع الـوتـد ، ولا أجعله كالسبب المضطرب ، يقع به الزحاف والعلة ، ولكن أصونه من التغـيّر كما صـين الروي عن إقواء أو إكفاء[٦٦]) . . . . « فـالإكفاء » و « الإقـواء » و « الرويّ » و « الـزُحاف » و « العلّة » و « الـوتـد » و « السَّبَب » و « الـطويـل » و « المنسرح » : مصـطلحـات (عروضية) تتصل بقضايا الوزن وتقطيعه ، وقضـايا القـافية وعيـوبها الـخ . . . إلاّ أن الكاتب جعلها عناصر (تزويقية) لبلورة مفهوماته عن الودّ ومستوياته . . . .

* * * *

(٦٦) نفس المصدر : ص ٢٢٠ ، ٢٢١ .

إنّ « التزويق » الذي لحظناه عند المعري ، (وقد لحظناه عند إبن العميد أيضاً) يمكن ملاحظته عند الكتّاب الآخرين أيضاً ، لكن دون أن يتضخم بنفس الحجم ، كما أنّ التغريب اللغوي لا نجد له مكاناً لدى الأسماء الأخرى ، ومنها :

الصاحب بن عباد

قلنا ، أن هذا الكاتب وازن ـ في نتاجه بين الشعر والنثر ـ وقد سبق أن وقفنا على نماذج من شعره الملتزم ، ونقف الآن عند نماذج من نثره الذي يوشّحه بعنصر الإلتزام أيضاً ، ومنه (الرسائل الصغيرة) أو ما يسميه مؤرخو الأدب الموروث بـ (الرقعة) ، . . . . . جاء في إحداها ـ وقد أُهدِيَ إليه المُصحفُ الكريم :

(البّر ـ أدام الله الشيخ ـ أنواع ، تطول به أبواع ، وتقصر عنه أبواع ، فإن يكن فيها ما هو أكرم مبيضاً ، وأشرف منسباً ، فتحفة الشيخ ـ إذا أهدى ما لا تشاكله النعم ، ولا تعادله القيم ، كتاب الله وبيانه ، وكلامه وفرقانه ، ووحيه وتنزيله ، وهداه وسبيله ، ومعجز رسول الله (ص) ودليله ، طبع دون معارضته على الشفاه ، وختم على الخواطر والأفواه ، فقصر عنه الثقلان ، وبقي ما بقي الملوان ، لائح سراجه ، واضح منهاجه ، نيّر دليله ، عميق تأويله ، يقصم كل شيطان مريد ، ويُذَلّ كل جبار عنيد . . . الخ[٦٧]) . .

ومنها : رقعة في تهنئة بنت :

(أهلاً وسهلاً بعقيلة النساء ، وأمّ الأبناء ، وجالبة الأصهار ، والأولاد الأطهار ، والمبشرة بأُخوة يتناسقون ، نجباء يتلاحقون .

فلو كان النساء كمثل هذي لفضّلت النساء على الرجال
وما التأنيث لإسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال

فادّرع ـ يا سيدي اغتباطاً ـ واستأنف نشاطاً ، فالدنيا مؤنثة ، والرجال

(٦٧) يتيمة الدهر : ج ٣ ، ص ٢٩٤ .

يخدمونها . . . والأرض مؤنثة : ومنها خلقت البَرِية ، ومنها كَثرت الذرية ، والسماء مؤنثة وقد زينت بالكواكب ـ وحليت بالنجم الثاقب ـ والجنة مؤنثة وبها وُعِد المتّقون ، ولها بُعِث المرسلون . . (٦٨)) فالملاحَظ في هذين النموذجين توسُّلهما بالسجع ـ وهو الطابع التقليدي لكل أشكال النثر ، مع توازن العبارات ، وخضوعها للطول والقصر إيقاعياً . . . ألا أنّهما لا يحفلان بالتزويق والغرابة بقدر ما يُوشَّحان بالتضمين ، والاقتباس ، وبطرافة ، الملاحظة : مع « تكرار » « وتقابل » « ومقارنة » . . . .

طبيعياً ، يتوقّع القارىء من كاتب ملتزم أن يتوسّل بالمفهومات الإسلامية الواردة في تحديد الفلسفة التي تنطوي عليها ولادة البنت ، حيث إنّ تأنيث الأسماء وتذكيرها لا علاقة لها بذكورة الشخص وأنوثته . . . بيد أنّ هناك تقليداً فنياً توافر عليه الكتاب والشعراء في وصفهم الفني للظواهر وهو عنصر (المقارنة) بين ظاهرتين ، مثل المقارنة بين السود والبيض ، والمقارنة بين الأوراد . . . الخ ، حيث يحاول الكاتب أو الشاعر التقاط عناصر « الطرافة » لكل ظاهرة يفضّلها على أخرى ، بحيث أصبح هذا النمط من النتاج واحداً من الموضوعات الأدبية المطروحة في العصور السابقة . . . . . لذلك ، عندما يحاول الكاتب المشار إليه ، عقد المقارنة بين الذكر والأنثى ، إنّما يصبّ اهتمامه على رصد ما هو طريف منها دون أن يغفل عن توشيحها بمضمونات عبادية مثل تذكيره بالجنة وبالمتقّين ومثل اقتباسه القرآني للنجم الثابت ونحو ذلك . . . .

أخيراً ، ينبغي ألاّ نغفل عن شيوع فن نثري آخر هو (الحِكَم) لدى هذا الكاتب وآخرين . . . طبيعياً ، لا قيمة لأيّة حكمة بشرية قبالَة (الحِكَم) التي انفرد بها المشّرع الإسلامي فيما لحظناها عند حديثنا عن الأدب التشريعي لدى المعصومين عليهم السلام . . . . لكن ـ مع ذلك ـ فقد تطفر الحكمة على لسان هذا الشخص أو ذاك (بخاصة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ إلهامية الخير والشر تطبع البشر جميعاً : مؤمنهم وفاسقهم) ، وأنّ الغالبية من الحِكَم (من جانب آخر) هي : الهامات من الأنبياء تناقلتها الأجيال فأصبحت إمّا تراثاً شعبياً يخّيل للبعض أنّها من نتاج الأشخاص العاديين ، وإمّا خطرات

(٦٨) نفس المصدر : ص ٢٩٠ .

تعلق بذاكرة بعض الأفراد المتميزين فيصوغها حكمة : كما هو المأثور عن حكماء اليونان والفرس والهند والصين ، والعرب الخ . . . . .

وأيا كان ، بمقدورنا تقديم بعض النماذج للكاتب المشار إليه من نحو :

(السِنين تغيِّر السُنن) (خير البِر ما صفا وضفا ، وشره ما تأخّر وتكدّر) (كتاب المرء عنوان عقله ، بل عيار قدره ولسان فضله ، بل ميزان علمه) (بعض الحلم مذلّة ، وبعض الاستقامة مزلّة) (من لم يهزه يسير الإشارة لم تنفعه كِثَر العبارة) (اللبيب تكفية اللمحة ، وتغنيه اللحظة عن اللفظة(٦٩)) . . . .

هذه النماذج ، يظل بعضها واضح التأثّر بعبارات المشرّع الإسلامي حيث يأخذ الكاتب عصارتها ويوشّحها بإضافاته مثل (خير البِرّ ما صفا وضفا ، وشرّه ما تأخّر وتكدّر) فهو إفادة من قوله (ع) (خير البِرّ عاجله) حيث استخلص مقابله وهو (تأخير البِرّ) ، كما أفاد من نصوص تشريعية أخرى تتحدّث عن البِرّ الخالص غير المشفوع بالسمعة أو المنّ ، فلفّق بينها جميعاً في صياغة خاصة أفاض عليها حصيلة ثقافته ، عبر لغة فنية تعتمد السجع ، والتقابل ، وسواهما من أدوات الصياغة الفنية ، وهذا مثل النموذج المتقدّم ، ومثل قوله (كتاب المرء عنوان عقله) وسواه من النصوص التي يبدو تأثّرها بنصوص الشرع من النصوص بمكان ، وقد يصوغ الحقائق العامة ، مثل (السنين تغيّر السُنن) مشيراً بذلك إلى أحد مبادىء الاجتماع البشري ألا وهو ؛ التغير الاجتماعي وعلاقته بتقادم السنين ، وهكذا . . .

* * *

وهذه العناية بالحكم نجدها عند كاتب آخر هو :

الخوارزمي

هذا الكاتب أُثِرَ عنه صوغُ « الحكم » أيضاً ، مضافاً إلى كونه أحد كبار الكتاب الموروثين في العصر الذي نؤرخ له ، كما أنّه يجتمع إلى فن الكتابة : صياغة الشعر

(٦٩) نفسه : ص ٢٨١ ، ٢٨٢ .

أيضاً ، فهو يماثل الكاتب إبن عباد في جمعه بين النثر والشعر ، وفي التزاميته في كثير من أدبياته ، وفي مهارته فنياً . . . ويمكن ملاحظة ذلك ، في نموذجين : أحدهما يتصل بالخواطر الفنية ، والأخرى بصياغة الحكم ، . . . أما النموذج الأول فيلاحظ في نص عن الفقر ، جاء فيه :

(إنما يكره الفقر لما فيه من الهوان ، ويستحبّ الغنى لما فيه من الصوان ، فإذا نبغ الفم من تربة الغنى ، فالغنى هو الفقر ، واليُسر هو العُسر ، لا بل الفَقر على هذه القضية أحسن من الغنى وأقل منه إشغالاً ، لأنّ الفَقر خفيف الظهر من كل حق ، منفكّ الرقبة من كل رقّ فلا يستبطؤه إخوانه ، ولا يطمع فيه جيرانه ، ولا تنتظر في النظر صدقته ، ولا في النحر أضحيته ، ولا في شهر رمضان مائدته ، ولا في الربيع باكورته ، ولا في الخريف فاكهته ، ولا في وقت الغلة شعيره وبرّه ، ولا في وقت الجباية خراجه وعُشره ، وإنّما هو مسجد يحمل إليه ولا تحمل عنه ، وعلّوي يؤخذ بيده ولا يؤخذ عنه . . .) فتجتنبه الشرط نهاراً ، ويتوقّاه العسس ليلاً(٧٠)) .

هذا النص يتميز بوضوح لغته وترسّلها أيضاً ، خَلا (الفواصل المقفاة) بنحو عفوي لا تكلّف فيه ، وأمّا خَلا ذلك فإنّ الترسّل يظل واضحاً في عباراته ، مثل العبارات الأخيرة التي تمثّل الفقير مسجداً وعلوياً يُتجنّب نهاراً ويُتوقّى ليلاً .

لا شك أنّ القارىء يحس بجمالية هذا الأداء الذي يجمع بين الترسّل وبين التزويق أكثر مما يحسه حيال النصوص المثقلة بالسجع والتزويق . وهذا المنحى هو الأُسلوب الذي لحظناه في الفن التشريعي ـ كتاباً وسنة ـ حيث لم يعتمدا منحى واحداً في الصياغة بل يجمعان بين ترسّل العبارة وبين إخضاعها لإيقاعات خاصة تَبعاً لمتطلبات الموقف . ويلاحَظ أنّ الكاتب قد أفاد ـ في خاطرته عن الفَقر والغنى ـ من النصوص التشريعية التي توضّح معطيات الفَقر ، وتُعفي صاحبه عن تحمّل المسؤوليات ، فضلاً عن استشهاده بنماذج شرعية ترتبط بالصدقة والأضحية والعتق ونحوه . . . وهو بهذا يجمع بين إفادته من الشرع وبين ذاتيته كما لحظنا ذلك عند الكاتب السابق . ويُلاحَظ أيضاً أنّ الكاتب

(٧٠) نفسه : ج ٤ ، ص ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

المذكور كما تميّز بعنايته المعتدلة بعنصر الإيقاع ، كذلك تميّز بعنايته المعتدلة بعنصر الصورة ، فلم يلجأ إليها إلاّ عابراً ، مثل (تمثيله) للفقير في المسجد ، وبالعلوي : حيث اتسمت الصورة بطابع (الطرافة) وليس بالطابع المبتذل . فالتمثيل بالمسجد يظل رصداً لعلاقة طريفة بين الفقير والمسجد : من حيث كون أولهما معفّواً عن المسؤولية من جانب ، ونظيفاً من جانب آخر بسبب عدم المسؤولية ذاتها .

وهذا ما يتصل بفن (الخاطرة) . . . .

أما ما يتصل بفن (الحكمة) لدى هذا الكاتب ، فيمكن ملاحظته في نماذج من نحو :

(العشرة مجاملة لا معاملة ، والمجاملة لا تسع الإستقصاء والكشف ، ولا تحتمل الحساب والصرف) (الدنيا عروس كثيرة الخطاب ، والملك سلعة كثيرة الطلاب) (النساء لحم على وضم « وهي خشبة الجزار » وصيد في غير حرم ، إلاّ أن يلاحظن بعين غيور ونفس يقظ محذور (معاتبة البريء السليم كمعالجة الصحيح غير السقيم) (لا صيد أعظم من إنسان ولا شبك أصيد من لسان) (الحرُّ كريم الظفر إذا أنال ، واللئيم سيء الظفر إذا نال استنال) (شاهد الأحوال أعدل من شاهد الأقوال) (ثمرة الأدب العقل الراجح ، وثمرة العلم العمل الصالح) (شر من الساعي من أنصت له ، وشر من متاع السوء من قبله) (من غلبت شهوته على رأيه شهد على نفسه بالبهيمية ، وانخلع من ربقة الإنسانية) (كم من نعمة أتلفت نفس حر ، وكم من أكلة منعت أكلات في دهر[٧١]) . . . .

هذه النماذج وسواها تفصح عن أن الكاتب يستقي (حكمه) من المعصومين عليهم السلام ويمزجها بذاتيته . . . فقوله مثلاً : (من غلبت شهوته على رأيه شهد على نفسه بالبهيمية) هو : صياغة لقول الإمام عليّ (ع) (فمن غلبت شهوته على عقله كان شرّاً من البهائم) . كذلك استشهاده بأنّ الأكلة تمنع الأكلات ، وقوله (شرّ من الساعي) (شرّ من متاع السوء) الخ ، تظل عبارات مستقاة صياغة أو مضموناً من

(٧١) نفسه : ص ٢٢٣ ، ٢٢٧ .

النبي (ص) والأئمة المعصومين (ع) حيث وقفنا عند بعض نماذجها عند حديثنا عن الأدب التشريعي ، بخاصة أدب الحديث الفني .

والمهم من ذلك هو : صوغه للعبارة بما تواكبها من عناصر إيقاعية وصورية ولفظية ، حيث لحظنا أنّ الكاتب لا يثقل عبارته بالإيقاع كما لا يثقلها بالصورة في نطاقها (الإستدلالي) الذي يقترن مع (الحكمة) في الغالب ، فقوله مثلاً (الزمان حُبلى ربما تتئم فيما يلد) وقوله : (العِشرة مجاملة لا معاملة) تكشفان عن أنّ الكاتب يُعنى بالاستدلال وأنّ إجمال الصور أو تفصيلها مثل إجماله لصورة الحُبلى التي تلد توأم ، أو تفصيله للصورة التي تتحدث عن المجاملة التي لا تسع الاستقصاء والكشف ولا تحتمل الحساب والصرف ، لا ينزع إلى ما هو مضبب ومتشابك ، بل إلى ما هو بسيط ومألوف ، وهو طابع يسم هذا الكاتب ، مما يميّزه عن الآخرين حيث تقلّ اهتماماتهم ببساطة اللغة والصورة والإيقاع .

القصَص

أشرنا إلى أنّ الترجمة في العصور السابقة للفترة التي نؤرخ لها أتاحت لأكثر من كاتب بأنْ يُعنى بالقصة في صعيد السرد والحوار العاديين جداً ، . . . بيد أنّ كلاً من المعري (وإبن شهيد ـ وهو كاتب من الأندلس) توافروا على نوع من القصة يمكن القول من خلال ذلك بأنّها إفراز لطبيعة المناخ الثقافي المتطور الذي وسم هذه الفترة ، . . . فكما أنّ الحصيلة الثقافية المتشابكة أتاحت المجال لبروز الأشكال الأدبية ذات الطابع العقلي ـ كما هو شأن التأليف العلمي ـ كذلك : أتاحت لظهور أشكال إبداعية يلعب فيها عنصر (التخيّل) ـ وسائر العمليات العقلية العليا ـ دوراً كبيراً فيها ، وهذا ما تجسد في أعمال قصَصية من نحو ما ذكرناه للكاتبين المذكورين (المعري وإبن شهيد) حيث صاغا ذلك من خلال بيئة ما وراء الغيب ، فيما اصطنع الأول بيئة الجنة والنار ، واصطنع الآخر بيئة الجن ، وطرح كل منهما نظراته الأدبية والعلمية خلال الرسم لأبطال دنيوين : شعراء وكتّاباً ومفكرين ، أدينوا أو ثُمِنّوا في نتاجهم الفكري من خلال المحاكمة ، . . . وبكلمة مختصرة : تشكل أمثلة هذه القصَص نظرات نقدية صيغت في شكل حوار على ألسنة أبطال أخرويين أو شياطين يُثابون أو يُعاقبون أدبيّاً : مع ملاحظة

أنّ هـذا اللون من الأدب القصَصي قد انسحب أثـره ـ كـما يقـول مؤرّخـو الأدبِ ـ عـلى الكتّاب الأدبيين الذين أفادوا منها أو استلهموا منها أعمالهم القصَصية التي تتخذ من بيئـة ما وراء الغيب مادة لقصصهم . . . .

* * *

المقامـــات

هناك شكل قصَصي آخر نشأ في هذه الفترة التي نؤرخ لهـا فيما يعـدّ إفرازاً جـديداً لهذه الفترة ، فيما كرّرنا بأنها أغـزر فترة أدبيـة عرفتهـا عصور التـأريخ المـوروثة من حيث نضجها وإبدعـاتها ، حيث أفـرزت ـ مضافـاً لما تقـدّم ـ لونـاً قصَصياً تـوفّر عليـه كاتب معروف هو (الهمـداني) ، أطلق عليه مصـطلح (المقامـة) ، حيث يتخذ هـذا الشكل الأدبي وسيلة لطرح الأفكار الاجتماعية المختلفة ، ومنها (إبراز الثقافة الأدبية واللغـوية) ويقـوم هذا الشَكـل القصَصي على بـطلين : أحدهمـا يحترف التسـوّل من خلال قـابليتـه الأدبية ، والآخر : يروى أخباره . . . .

أما لغة (المقامة) فلا تتميز عن سائر الأشكال الأدبية التي تعتمـد عناصر الإيقـاع (من سجع وتجانس) وعنـاصر الصورة (وهي صـور مكثفة كـلّ التكثيف تماثـل كثافـة الإيقاع) فيما طبعت نثر هذه الفترة التي تعدّ حصيلة لتجارب السابقـين ، حيث إنّ تطور فن الكتـابة لا بـد أن يفضي إلى الترف في نهايـة الأمر ، وهـو ما يمكن مـلاحـظتـه في فن (المقامة) أيضاً ، . . . المهم ، أنّ اللغة التزويقية ـ وهي ما نطلقها على العبـارة المترفـة ـ تظل طابع المقامة ، في رسم الشخوص والأحداث والمواقف ، وهذا ما يمكن ملاحظتـه في نموذج من نحو :

(ونزلنا نغور ونغور ، وربطنا الأفراس بالأمـراس ، وملنا مـع الناس ، فـما راعنا إلاّ صهيل الخيل ، ونظرت إلى فرس وقد أرهف أذنيه وطمـح بعينيه ، يجذّ قوى الحبـل بمشافره ، ويخدّ خدّ الأرض بحوافره ، ثم اضطرّبت الخيل ، فتقطّعت الحبال ، وأخـذنا نحو الجبال ، وطار كل واحد منا إلى سـلاحه ، فـإذا السبع في فـروة الموت قـد طلع من

غابه ، منتفخاً في إهابه ، كاشراً عن أنيابه)[٧٢] .... الخ .

فهذا النموذج يحمل من عناصر القصة : عنصر التشويق ، والعناية برسم البيئة ورسم الملامح الخارجية للبطل ، فضلاً عن الحوار . . . إلاّ أنه مثقّل باللغة التزويقية كما هو واضح . . .

بيد أنّ القيمة الفنية والفكرية لمثل هذه المقامات تظل منحصرة في النصوص التي توظّف عبادياً ، وهذا من نحو مقامته التي جاء فيها :

(أيها الناس : إنّكم لم تتركوا سدى ، وإن مع اليوم غدا ، وإنّكم واردون هَوّة ، فأعدّوا لها ما استطعتم من قوة ، وأنّ بعد المعاش معاداً ، فأعدّوا له زاداً ، ألا لا عذر فقد بينت لكم المحجّة ، وأخذت عليكم الحجة : من السماء بالخبر ، ومن الأرض بالعبر ، أَلا وإنّ الذي بدأ الخلق عليماً ، يُحيي العظام رميماً . . . الخ[٧٣]) فهذا النموذج الذي أجري على لسان البطل : يجسّد التوظيف العبادي للفن مما يهبه قيمة ضخمة : بخاصة أنّه اكتنز بتضمينات من القرآن والحديث ، فيما صيغت في صور فنية لها قيمتها وطرافتها مثل : تضمينه للآية (وأعدّوا لهم . .) حيث أكسب الصورة : بُعداً فنياً جديداً حينما (حوّلها) من صعيدها المتصل بمحاربة العدو عسكرياً : إلى صعيدها الفني المتصل بحياة القبر واليوم الآخر وما تتطلبه من الإعداد . . . لذلك نحسب أنّ أمثلة هذه النماذج هي التي تهب فن المقامة وغيرها : القيمة الأدبية الحقة ، بخاصة أنّ الكاتب متمكّن من لغته بنحو ملحوظ ، كما أنّ التزامه الفكري (فيما عرف بتمجيده للنبي (ص) وأهل بيته (ع)) : يجعل من نتاجه الفني الذي يجمع بين الفن والإلتزام ، نتاجاً له قيمته الأدبية دون أدنى شك .

وهذا كلّه فيما يتصل بالطابع الفكري للمقامة . . .

أما ما يتصل بالطابع الفني ، فإنّ المقامة ـ كما قلنا ـ تظل شكلاً أدبياً ينتسب إلى (الفن القصصي) . ومما لا شكّ فيه أنّ هذا الكاتب (وهو : بديع الزمان الهمداني)

---

(٧٢) مقامات أبي الفضل الهمداني : شرح محمد عبده ، المطبعة الكاثوليكية ، ص ٢٧ .

(٧٣) نفس المصدر : ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

يظل رائداً له قيمته الأدبية في هذا الميدان ، إذ أنّ ابتداعه للشكل القصصي المذكور يعدّ ظاهرة أدبية جديرة بالتسجيل ، بخاصة أنّها تقترن بطابع استقلالي وليس تقليداً لتجارب سابقة . . . والمهم أنّ تقنية القصة (أي المقامة) تأخذ جملة من الطوابع ، منها :

وحدة الراوي

حيث تبدأ كل مقامة بالعبارة التالية : (حدّثنا عيسى بن هشام ، قال : . .) ثم يسرد الكاتب حديث الراوي المشار إليه على هذا النحو :

(حدّثنا عيسى بن هشام ، قال : بينا أنا بالبصرة أَمِين ، حتى أدّاني السير إلى فرضة (أي ساحة فسيحة) قد كثر فيها قوم على قائم يعضهم وهو يقول : أيها الناس إنّكم لم تتركوا سدى ، وإنّ مع اليوم غدا ، وإنّكم واردوا هَوّة ، فأعدوا . . . الخ) . . . قال عيسى بن هشام ، فقلت لبعض الحاضرين : مَن هذا ؟ قال : غريب قد طَرأ ، لا أعرف شخصه ، فاصبر عليه إلى آخر مقامته ، لعلّه ينبي بعلامة ، فصبرت فقال : زيّنوا العلم بالعمل ، واشكروا القدرة بالعفو ، وخذوا الصف ، ودعوا الكدر ، يغفر الله لي ولكم . ثم أراد الذهاب فمضيت على أثره فقلت : من أنت يا شيخ ؟ فقال : سبحان الله لم ترض بالحلية غيرتها حتى عمدت إلى المعرفة فأنكرتها ، أنا أبو الفتح الاسكندري ، فقلت : حفظك الله فما هذا الشيء ؟ فقال :

نذير ولكنه ساكت وضيف ولكنه شامت[٧٤]

مِن هذا النص نستكشف جملة من أدوات التقنية القصَصية ، منها : (وحدة الراوي) كما تقدّم . ومنها :

وحدة البطل

وهو (أبو الفتح الاسكندري) حيث يظل هو الشخصية التي تفرز أفكارها المختلفة في المقامة ، وهذا ما لحظناه في النص المتقدم حيث كان البطل يقدّم مواعظ عن

(٧٤) نفسه : ص ١٢٨ ، ١٣٦ .

الموت والاستعداد له ، مثلما يقدّم مواعظ عبادية عامة ، ويعتمد في كثير من الحالات على تقديم الموعظة شعراً ، كما هو ملاحظ في النصّ المتقدم . . . وهذا البطل يتم التعرُّف عليه وَفق أساليب متنوعة ندرجها ضمن سمة :

كشـف البطـل

يأخذ الكشف عن شخصية البطل أكثر من منحى ، منها : أنّ البطل يُتعرَف عليه في ختام المقامة ، وهذا كما لاحظناه في المقامة المتقدّم ذكرها ، حيث جاء في نهايتها قوله : (ثم أراد الذهاب ، فمضيت على أثره فقلت : مَن أنت يا شيخ ؟ فقال : . . . أنا أبو الفتح الاسكندري)[٧٥] .

ومنها : أن يصوّر البطل متنكِّراً في لباسه وملامحه ، ثم يكشف اللثام عنه ، مثل قوله في إحدى المقامات (فأماط لثامه ، فإذا . . . أبو الفتح الاسكندري)[٧٦] .

ومنها : أن يصل إلى معرفته بعد التشكيك ، مثل (فجعلت) أنفيه وأثبته ، وأنكره وكأنّي أعرفه ، ثم دلّتني عليه ثناياه فقلت ؛ الاسكندري والله)[٧٧] .

ومنها : أن يصل إلى معرفته من خلال التساؤل ، من نحو (فقال بعض من حضر : ألست بأبي الفتح ؟)[٧٨] .

ومنها : أن يتم ذلك من خلال الحوار الداخلي مثل (فناجيتُ نفسي : بأنّ هذا الرجل أفصح من اسكندرينا أبي الفتح ، والتفت لفتة فإذا هو أبو الفتح)[٧٩] .

وهناك مستويات أُخرى من التعرّف على الشخصية ، تفصح جميعاً عن أنّ القاص يتوكّأ على عنصرَي (التشويق) و (المماطلة) في كشف الشخصية ، حيث إنّ مستويات

---

(٧٥) نفسه : ص ١٣٦ .
(٧٦) نفسه : ص ٨ .
(٧٧) نفسه : ص ٥ .
(٧٨) نفسه : ص ١٣ .
(٧٩) نفسه : ص ٤٢ .

التعرّف بهذا النحو تنم عن واقع التركيبة البشرية التي لا يتيسر لها حضور الذهن في الحالات جميعاً ، فطول العهد بالشخصية ، وتنكّرها ، وتنقّلها بين البلدان ، وتنوّع أساليبها في الكلام ، يجعل (الراوي) في حالات متنوعة أيضاً ، بحيث لا يعرف ملامح البطل حيناً ، ويشكك بها حيناً آخر ، ويغفل عنها حيناً ثالثاً ، وهكذا . . .

وأمّا ما يتصل بـ :

أفكار البطـــــل

فبالرغم من أنّ القاص يرسم بطله في كثير من المقامات شخصية ملتزمة ذات بُعد عبادي ملحوظ ، إلاّ أنّه يرسم البطل في حالات كثيرة بنحو لا يتناسق وطبيعة وعيه العبادية . لذلك فإنّ ما يؤاخذ عليه القاص هو : جعل بطله يعتمد الحيلة والكِدية والكلام الفارغ في سلوكه حيناً ، وحيناً يجعله واعظاً ملتزماً جدّياً . . . صحيح ، أنّ الشخصية بعامة (نظراً لتجاذبها بين الخير والشر) تصدر حيناً عن وعي عبادي ، وحيناً تنصاع لشهواتها . . . وصحيح أنّ حالات خاصة مثل الفقر ، أو المرض ، أو الشدائد بعامة تدفع الشخصية إلى الانحراف ،. . إلاّ أنّ الأفضل فنياً ألّا يرسم القاص هذه السمة المتأرجحة في شخصية : يبدو الفاصل بين سمتها العبادية السوية وبين سمتها المنحرفة بهذا النحو من السعة والمفارقة . فالشخصية إمّا أن تنتابها لحظات الضعف فيتعيّن أن يصوّرها الكاتب بواقعها ، وإمّا أن تكون منافقة مثلاً ، فتتخذ الدِين أو الوعظ وسيلة للاستجداء والكِدية . حينئذٍ ينبغي أن يبرز القاص هذه المفارقة .

لكن مِن خلال مطالعتنا للبطل نجد أنّ مواعظه تتسم بالجدية في أكثر من موقع ، مما لا يتناسب مع صفة النفاق أو الدَجل . . . . لذلك فإنّ العيب الكبير الذي واكب رسم البطل في هذه المقامات هو : عدم انتباه القاص على هذه الحقائق النفسية . وهو أمر جعل بعض النقاد يتصوّر بأن البطل ما هو إلاّ شخصية عابثة . . . . ، وجعل البعض يستغرب صدورها عن وعظ صادق . . . وكل ذلك بسبب عدم الانتباه على هذه الحقائق النفسية ، وبعدم إحاطة النقاد بهذه التقنية القصَصية التي جرّتهم إلى النقد المشار إليه .

وأيّاً كان ، فإنّ المهم بعد ذلك ، أنّ القاصّ (الهمداني) يمتلك إمكاناً فنيّاً ضخماً في رسم كل من : الملامح الخارجية للبطل ، والملامح الفيزيقية للبيئة ، فضلاً عن رسمه للملامح الداخلية للبطل وما يكابده من صراعات وتمزّقات . فمثلاً نلاحِظ هذا الرسم الخارجي للحلوى (فهو أجرى في الحلوق ، وأمضى في العروق . . . ليلي العمر ، يومي النشر ، رقيق القشر ، كثيف الحشو ، لؤلؤي الدهن ، كوكبي اللون . . . .)[٨٠] . ومثل وصفه لبطل حيواني (قد طلع من غابه ، منتفخاً في إهابه ، كاشراً عن أنيابه ، بطرف قد مليء صلفاً ، وأنف قد حشي أنفاً ، وصدر لا يبرحه القلب . . .)[٨١] . ومثل رسمه للبطل الرئيس (إذ وقف علينا رجل ليس بالطويل المتمدّد ، والقصير المتردّد ، كثف العثنون ، يتلوه صغار في أطمارهم . . .)[٨٢] . ونحو : (دخل عليّ شاب في زيّ مليء العين ، ولحية تشوك الأخدعين ، وطرف قدْ شرب ماء الرافدين . . .)[٨٣] . ونحو : (طلع رجل بركوة قد اعتضدها ، ودنيّة قد تقلّسها ، ونوطة قد تطلّسها ، فرفع عقيرته وقال . . . .)[٨٤] .

إنّ هذه الأوصاف الخارجية للبطل الإنساني أو الحيواني أو البيئة المادية : صناعياً ، أو زراعياً ، أو جغرافياً الخ ، تظل عديمة الفائدة (فنياً ، وفكرياً) لو كانت لمجرد الإمتاع ، إلاّ أنّ القاص (وهذا ما نستهدف توضيحه : إسلامياً ، وفكرياً) رسَم هذه الملامح بحيث يكون لها إسهامها العضوي في عمارة القصة . فرسم الحلوى مثلاً بالتفصيل الذي ينمّ عن نهم الإنسان : يظل متناسباً مع هدف القاص في إبرازه لظاهرة الكدية . . . حتى عندما يرسم الشخصيات الثانويين نجد أنّ رسْمَ ملامحهم يتم وَفق التجانس العضوي بين الشخصيات وبين الرسم للظواهر البيئية . . . فمثلاً عند رسمه لأحد الأطعمة (وهو : المضيرة) نجده قد تحدّث عنها بهذا النحو (فقُدِّمت إلينا مضيرة تثني على الحضارة ، وتترجّج في الغضارة ، وتؤذن بالسلامة ، وتشهد لمعاوية . .

(٨٠) نفسه : ص ٥٨ .

(٨١) نفسه : ص ٢٧ .

(٨٢) نفسه : ص ٤٣ .

(٨٣) نفسه : ص ١٠ .

(٨٤) نفسه : ص ٤١ .

بالإمامة ، في قصعة يزلّ عنها الطرف ، ويموج فيها الظرف)[٨٥] فالملاحَظ في هذا الرسم أنّ القاص ربط بين شخصية معروفة بنهمها في الأكل وبين رسمه للتفصيلات المرتبطة بالأكلة المذكورة ، وهو أمر ينمّ عن التجانس العضوي بين الوصف البيئي وصلته أو انعكاساته على شخصيات المقامة . كما أنّ رسمه لملامح البطل (من حيث مظهره الجسمي) يتناسب مع حرفة الكِدية أو سواها من الممارسات التي يستهدف القاص إبرازها في مقاماته . وأولئك جميعاً تكشف عن أنّ الوصف الخارجي للأشياء أو الشخصيات قد ارتبط عضوياً بالمضمونات ، وليس لمجرد الإمتاع ، وهو ما يطبع الأعمال الفنية بسمة النجاح .

* * *

أخيراً ، ينبغي ألا نغفل عن أنّ الكاتب المشار إليه لم يقف عند (المقامات) بل تجاوزها إلى (الرسائل) و (الخواطر) وسواها من الفنون النثرية ، وأنّ لغته بعامة تظلّ متأرجحة بين ما لحظناه في المقامات (من حيث التزويق) وبين الترسّل أو الاعتدال . . . ويمكننا ملاحظة الطابع الأخير في رسالته أو خاطرته إلى أحد الأشخاص ، تحدّث فيها عن عدم تقدير اللؤماء لفضل الآخرين ، يكشف عن اعتداله في استخدام التزويق بنحو أشد وضوحاً :

(وجدتك تعجب أن يجحد لئيم فضل صنيعك ، فخفّض عليك ـ يرحمك الله إنّ الذي تعجب منه يسير . . . إنّ الله خلق أقواماً وشقّ لهم أبصاراً ، وآتاهم بصائر فغاصوا بها على عرق الذهب فقصدوه ،ولم يزالوا بالنجم حتى رصدوه ، واحتالوا للطائر فأنزلوه من جوّ السماء وللحوت فأخرجوه من الماء ، ثم جحدوا مع هذه الأفكار الغائصة والأذهان النافذة صانعهم ، فقالوا : أين وكيف ؟)[٨٦] .

فهذا النص يجمع بين الترسّل والسجع العابر دون أن يتضخّم فيه العنصر التزويقي ، كما أنّه توسّل بالصورة الفنية العابرة (مثل : فغاصوا على عرق الذهب

(٨٥) نفسه : ص ١٠١ .

(٨٦) يتيمة الدهر : ج ٤ ، ص ٣٠٨ ، ٣٠٩ .

ففصدوه) ، فأكسب بذلك : رسالته أو رقعته قيمة فنية وفكرية تتناسب مع جمال الموضوع الذي طرحه ، حيث ربط بين جحد اللؤماء للصنيع الحسن من مثل الإنسان ، وبين جحدهم لوحدانية الله تعالى ومعطياته ، وحيث جاءت المقارنة ذات فاعلية فنية تحقق الإثارة المطلوبة في العمل الأدبي .

* * *

الفصل الثالث

« الأدب في العصر الوسيط »

نقصد بالعصر الوسيط : الفترة التاريخية الواقعة بين العصور التي أرّخنا لها وبين العصر الحديث ، فيما بدأ مع القرن الماضي . . . ويلاحظ أنّ هذا العصر الذي نؤرّخ له يمتد عدة قرون تعدّ طويلة بالقياس إلى الفترات التي وقفنا عندها . . . والسر في ذلك ، أنّ الأدب طوال هذه الفترة توقّف نموّه وظل محتفظاً في بعض نماذجه بالنضج الفني الذي طبع المرحلة السابقة ، مع ملاحظة أنّ الطابع العام أو أغلبية النتاج يظل وسطاً وليس متردّياً كما يذهب إلى ذلك غالبية المؤرخين ، لذلك لا معنى لإطلاق مصطلح « القرون المظلمة » أو « عصور الانحطاط » على هذه الفترة التي نؤرّخ لها : ما دام الأدب في بعض نماذجه قد احتفظ بقوّته ، وما دام النتاج العام لم ينحدر إلى درجة الابتذال . . . وبالرغم من أنّ المعنيين بشؤون المجتمعات يحاولون تفسير الظواهر الاجتماعية في ضوء الترابط العضوي بينها بحيث تتناغم المؤسسة السياسية مثلاً مع المؤسسة الاقتصادية ، وهما مع المؤسسة الثقافية ، وهكذا ، إلاّ أنّ هذه الحقيقة لا تصح في الحالات جميعاً ، بل حتى أشكال المؤسسة الثقافية مثل (العلوم الإنسانية والعلوم البحتة مثلاً) أو ضروب المعرفة الإنسانية من أدب وفن ولغة وتأريخ الخ ، أو حتى أنواع الأدب من إنشائي ووصفي أو ضروب الأدب الإنشائي من قصة وشعر وخطبة ومقالة الخ حتى هذه الأشكال المنتسبة إلى ضرب واحد من المعرفة (كالأنواع الأدبية) لا تخضع إلى التناغم فيما بينها حيث لحظنا في الفترات التي أرّخنا لها كيف أنّ القصة مثلاً كانت متخلفة تماماً عن الشعر أو الخطبة أو الرسالة ، مع أنّ القرآن الكريم كان طافحاً بالعنصر القَصَصي فيما كانت

إمكانات الإفادة منه أمراً ميسوراً للأدباء مثلاً : لكن مع ذلك لم يتوفر الكتّاب على العمل القَصصي بقدر ما كان النتاج الذي أفرزته الفترات السابقة هزيلاً لا يمكن موازنته مع الأنواع الأدبيّة الأخرى ، . . . هذا يعني أنّ هناك أسباباً متنوعة تتدخل في إنضاج فن دون آخر ، أو في تطوّر معرفة دون أخرى ، . . . وهو أمر ينسحب على الفترة التي نؤرّخ لها ، . . . ففي الميدان الفقهي والأصولي والفلسفي والتأريخي والاجتماعي واللغوي : شهدت هذه الفترة نموّاً معرفياً لم يتح للفترات السابقة أن تتوفّر عليه : فما كتبه العلاّمة الحلي مثلاً من دراسات فقهية وأصولية يعدّ فتحاً علمياً ، كما أنّ امتداد هذا الفتح ونموّه طوال الفترة التي نؤرّخ لها وحتى نهايتها التي شهدت نموّاً ملحوظاً مع إطلالة العصر الحديث بحيث كان النمو الفقهي والأصولي لا علاقة له البتة بأي تيار علمي وافد من الخارج ، . . . كذلك ما نلحظه من البحث الفلسفي لأمثال الطوسي وابن رشد وابن طفيل وابن باجة (في أوائل الفترة) ، أو ما نلحظه من البحث الاجتماعي لدى ابن خلدون ، أو ما نلحظه من الكتابات اللغوية والتأريخية : حيث شهدت المعاجم نموّاً ملحوظاً ، كما شهدت البحوث المؤرخة نموّاً مماثلاً . . . كل أولئك يفصح عن أنّ التراث الثقافي في مستوياته المتنوعة قد خبَر نمواً وليس توقّفاً أو انحطاطاً . . لكن : يمكن القول (بالنسبة إلى الأدب) بأنّ أنواعه تفاوتت بين النمو والركود والتردّي (في بعض نماذجه) دون أن يشكّل ذلك طابعاً عاماً . . ففي ميدان القصة مثلاً نجد أنّ (ابن طفيل) يكتب قصة فلسفية (بالرغم من مستواها المتدنّي) إلاّ أنّها بالقياس إلى الفترة السابقة تعدّ عملاً نامياً من حيث طريقة العرض وانتقاء الموقف ورسم البطل ، . . . كما نجد في ميدان الشعر ظهور شكل فنّي (برز في أُخريات الفترة) أطلق عليه مصطلح (البند) ، وبالرغم من أنّه (من حيث العبارة الشعرية) يماثل المنحنى المتوسّط للنضج ـ كما هو الطابع الغالب لهذه الفترة ، إلاّ أنّه (من حيث الصياغة الإيقاعية ـ وزناً وقافية) يظل عملاً مبتكراً دون أدنىٰ شك . . . طبيعياً ، ثَمة ابتكار شكلي لا ينسحب على المضمون ، أو لا يجسّد نموّاً فنياً بقدر ما يجسّد دوراناً في الفراغ ، وهذا من نحو (التشطير) و (التخميس) اللذين برزا بنحو ملحوظ في الفترة التي نؤرّخ لها بحيث ينبغي على مؤرخ الأدب أن يُعنى بتسجيل هذه الظاهرة الأدبية : لكن لا يعني هذا أنّ التشطير أو التخميس ـ في الحالات جميعاً ـ يجسّد صدى للفراغ الأدبي . . . صحيح أنّ

المجتمعات المتخلّفة عندما لا تهبّ عليها رياح جديدة : حينئذٍ تضطر إلى الدوران حول نفسها ، أي أنّها تمارس عملاً حركياً دون أن تتوقّف عن السير ، إلاّ أنّ الرحلة تظل في الداخل دون أن تتجاوز ذلك إلى تخوم الخارج ، وفي مثل هذه الحالة لا يعدّ دورانها ذا مُعطَى ، . . وهذا ما حدث بالفعل في الفترة التي نؤرّخ لها ، حيث يعكف الشاعر على قصيدة لسواه ، فيشطّرها أو يخمّسها أو يباريها ـ أي يكتب قصيدة بنفس الوزن والقافية والموضوع : مبارياً بها صاحب القصيدة السابقة ، وهذا كما حدث للشاعرالبوصيري والشاعر صفي الدِين الحلي وغيرهما ممن كتب نتاجاً جيداً في تمجيد النبي (ص) أو أهل البيت (ع) أو مطلق الموضوعات : فيجيء عشرات من الشعراء يبارونها في هذا الميدان ، . . . ولا شك أنّ أمثلة هذه النماذج لا تأخذ سمة الاستقلال بقدر ما يحاول صاحبها تزويق القصيدة بزخارف مماثلة لها ، وهو أمر يمكن تفسيره من خلال الذهاب إلى أنّ عدم تعرّض المجتمعات لأيّة تغيرات اجتماعية ذات بال : يضطرها إلى أن تدور حول نفسها فتشطر وتخمس وتزوّق ما وسعها ذلك ، . . .

لكن ـ كما قلنا ـ لا ينبغي أن نخلع السمة السلبية على التخميس والتشطير مطلقاً بقدر ما ينسحب ذلك على النماذج العابثة منه ، . . . وأما سائر النماذج : بخاصة ما تتناول النصوص الشعرية المتميزة (مثل تمجيد النبي وأهل بيته) حيث إنّ إعجاب الشاعر بهذه القصيدة أو تلك : يدفعه إلى تخميسها أو تشطيرها ، فيهبها بُعداً جديداً من حيث الدلالة ومن حيث الصياغة ، ويكون بهذه الممارسة قد أُنتج شيئاً من جانب ، وشارك نتاج الآخرين من جانب ثانٍ ، واضطرّ إلى توليد ما هو طريف من جانب ثالث : لأنّ حرصه على تحقيق التناسب بين شطره وشطر الشاعر (في التشطير) أو بين أشطره وبيت الشاعر (في التخميس) لا بد أن تقترن بما هو طريف من الصياغة والدلالة : كما هو واضح . . . لذلك ينبغي عدم إدانة مثل هذه الظاهرة الأدبية ما دامت مقترنة بما هو إيجابي من حيث الصياغة ، فضلاً عن نماذجها الفكرية (ذات الطابع الإسلامي الملتزم) حيث يعدّ تشطير أو تخميس النماذج الرفيعة مساهمة في إغناء الأدب السويّ . . . وفي تصوّرنا أنّ الطابع السلبي لنتاج الفترة التي نؤرّخ لها ، إنّما ينحصر في : « عملية التزويق » أي شحن القصيدة بما يطلق عليه في اللغة الأدبية الموروثة مصطلح (المحسّنات البديعية : اللفظية منها بخاصة) بحيث يثقّلها بأشكال متنوعة من

الإيقاع أو حتى الصورة اللتين تمسان السطح أو الشكل الخارجي . . . لكن ـ حتى في هذا الصعيد ـ ينبغي ألّا نبالغ في إضفاء الصفة السلبية على أمثلة هذه الصياغة ما دامت طبيعة العصر فرضت أمثلة هذه المعايير : خلا ما نجده (في ميدان النثر الوصفي) حيث لا يتجانس النثر الوصفي (كما لو كان النص مقالاً أو بحثاً) مع الزخارف الإيقاعية : من سجع وجناس ونحوهما ، وهو أمر قد تضخّم بشكل ملحوظ في هذه الفترة التي نؤرّخ لها بحيث تحوّلت الكتابة إلى عمل تنفر منه الأذواق وتتسبّب في إحداث الملل ، لأنها ـ ببساطة ـ تتم على حساب الأفكار التي يستهدف الكاتب توصيلها إلى القارىء ،. . . لذلك يخفق الكاتب في توصيل أفكاره المستهدفة : نظراً للحواجز الإيقاعية التي تضطر الكاتب إلى مراعاتها بدلاً من مراعاة الأفكار ذاتها . . . .

* * *

والآن خارجاً عمّا قدمناه ، يعنينا أن نعرض ـ ولو عابراً ـ إلى خارطة الأدب لهذه الفترة التي نؤرّخ لها ، مكتفين من ذلك بمجرد الإشارة إلى خطوطها : مع تقديم بعض النماذج التي نجد الاستشهاد بها ضرورياً في هذا الميدان . . . ونبدأ ذلك بالحديث أولاً عن :

القصـــــة

قلنا ، أنّ العمل القصَصي ـ في مطلق العصور الموروثة ـ لم ينضج فنيّاً ، فضلاً عن ضآلته كميّاً . . . وإذا كنّا قد لحظنا أعمالاً قصَصية ذات طابع ينتسب إلى الترجمة أو تحويرها إلى طابع محلّي ، أو صياغتها في أعمال بدائية ، أو إخضاعها لشيء من الفن : كما هو طابع الفترة السابقة ،. . . فإنّه يمكن ملاحظة نوع آخر من العمل القَصصي ، نجده عند (ابن طفيل) ـ كما أشرنا ـ وهو كاتب يُعنى بالبحث الفلسفي ، حيث كتب قصة فلسفية مصاغة بلغة الفن ، وإن كان ذلك يتم وَفق الأنماط الموروثة التي عرضنا لها (أي عدم خضوعها للقصة بمعناها الناضج) ولكنها متميزة في خطوط العرض التي يختلف من خلالها كل كاتب عن الآخر ، كما لحظنا . . . والقصة التي نشير إليها تحمل اسم (حي بن يقظان) حيث رسمه بطلاً يولد في ظروف غامضة ويُلقى في مكان مهجور ، وتتولّاه ظبية ، وينشأ مقلّداً لصوتها وحركتها وسائر الحيوانات هناك . . وفي هذا المجال

ينبغي أن نشير إلى أنَّ القصة توحي للمتلقِّي بحقيقة نفسية وتربوية تتحدث عن أثر المحيط وانعكاساته على توحّش الشخصية المشار إليها ، . . . لكن بعيداً عن هذا الجزء القصَصي ، يتابع الكاتب رسم حياة بطله ليطرح أفكاره الفلسفية والنفسية المتصلة بقضايا التوحيد وطبيعة التركيبة البشرية ، وذلك ابتداء من موت الظبية التي رعته حيث دفعه تقديره وحنينه ومحبته لها إلى أن يكتشف سر هذه الحادثة ، فأخذ يقوم بعملية تشريح لاكتشاف السرّ ، فبدأ يكتشف الأسرار المتصلة بالقلب والروح والنار ، ثم الوجود والعدم وعناصر الكون ، وحدوثه ، وعلاقة ذلك بالله تعالى الخ . . . ثم معرفة النفس الخ . . .

فنياً ، تعتمد القصة عنصر السرد بضمير الغائب ، تتخلله حيناً حوارات داخلية ، مفيضاً في الوصف الخارجي لبطله ولبيئته ، فضلاً عن الوصف ـ والتحليل أيضاً ـ لأعماقه .

وأمّا فكرياً : فإنّ إبراز الأفكار الفلسفية والنفسية يتم وَفق لغة واضحة ميسّرة إلّا في نطاق المصطلحات التي لا بد من استخدامها ، وإن كان الأجدر الابتعاد عنها والاقتصار على اللغة القَصصية . . .

ويمكننا الاستشهاد ببعض النماذج القصيرة في هذا الصدد ، وهذا من نحو إبراز أثر المحيط مثلاً حيث يسرد ما يلي : (فما زال الطفل مع الظبية على تلك الحال يحكي نغمتها بصوته حتّى لا يكاد يفرّق بينهما ، وكذلك كان يحكي جميع ما يسمعه من أصوات الطير وأنواع سائر الحيوانات محاكاة شديدة ، وأكثر ما كانت محاكاته لأصوات الضباء في الاستصراخ والاستئلاف والاستدعاء والاستدفاع ، إذ للحيوانات في هذه الأحوال المختلفة أصوات مختلفة ، فأَلِفَته الوحوش وأَلِفها ، ولم تنكره ولا أنكرها . . .) وكما أبرز جانب التوحّش ، أبرز جانب التفرّد الإنساني أيضاً ، فاهتدى من خلال إحساسه ببشريته إلى أن يكتشف وسائل الدفاع والطعام ونحوهما في غمرة ملاحظته الفوارق بينه وبين العضوية الحيوانية وفي غمرة الحاجة التي تدفعه إلى الاكتشافات المذكورة . . . والمهم بعد ذلك ، أن يتّجه إلى الطرح الفلسفي فيما قلنا أنّ موت الظبية يشكل البداية بالنسبة لحبكة القصة (فصار لا يدنو إليه شيء منها سوى الظبية التي كانت أرضعته

وربّته . . . إلى أن أسنّت وضعفت . . . وما زال الهزال والضعف يستولي عليها ويتوالىٰ إلى أن أدركها الموت . . . وكادت نفسه تفيض أسفاً عليها . . . فكان يطمع أن يعثر على موضع الآفة فينزلها عنها فترجع إلى ما كانت عليه ، فلما نظر إلى جميع أعضائها الظاهرة ولم يرَ فيها آفة ، وقع في خاطره أنّ الآفة التي نزلت بها إنّما هي في عضو غائب عن العيان. ثم يكتشف القلب ، والروح ، ويتجه إلى سائر الظواهر الكونية بمثل النقلة التي لحظناها ليطرح الأفكار الفلسفية ، مثل قانون السببيّة وحدوث الكون ، ونحوهما مما تفصح عنه هذه العبارات :

(تفكّر في العالم بجملته هل هو شيء حدث بعد أن لم يكن وخرج إلى الوجود بعد العدم ؟ . . . كان يقول : « إذا كان حادثاً فلا بد له من مُحدِث . . . فرأىٰ أنّه إن اعتقد حدوث العالم فاللازم عن ذلك ضرورة أنّه لا يمكن أن يدرك حتى بالحواس لأنّه لو أدرك بشيء من الحواس لكان جسماً من الأجسام ، ولو كان جسماً لكان من جملة العالم وكان حدثاً واحتاج إلى مُحدِث ، ولو كان ذلك المحدِث الثاني جسماً أيضاً لاحتاج إلى محدِث ثالث ، والثالث إلى رابع ، ويتسلسل إلى غير نهاية ، وهو باطل . . . الخ) . . .

إنّ ، ركاكة اللغة من جانب (وربما سذاجة رسم البطل أيضاً) تظلّ ملحوظة في مثل هذا النص القَصصي ، إلاّ أنّ عدم اختمار التجربة القَصصية بنحو عام في عصور الأدب الموروث : لا يسمح لنا بمطالبة القاص تجاوز إمكاناته الثقافية بقدر ما يمكن إثارة السؤال عن تغافل هؤلاء الكتاب عن الإفادة من القرآن الكريم في قصصه المعجز عبر تضمنه جميع عناصر القصّ : فنيّاً وفكريّاً ، وهذا ـ أي التغافل ـ يفسّر لنا سبب عدم تحقّق النضج في الأعمال القصصية المشار إليها .

* * *

إنّ النموذج المتقدّم : يجسّد أحد أشكال العمل القَصصي . . . وهناك ـ كما أشرنا في فصل سابق ـ شكل قَصص آخر هو :

المقامـــــــة

سبق أن قلنا ، أنّ (المقامات) شكل قَصصي قد ابتدعه كاتب معروف في الفترة

السابقة هو : بديع الزمان الهمداني . . . أمّا في الفترة التي نتحدث عنها الآن ، فقد برز اسم (الحريري) في هذا الفن أيضاً ، سائراً على خُطى الهمداني في صياغة المقامة ورسم بطلها وطرح موضوعاتها ، إلاّ أنّ الطابع الذي قلنا أنّ العصر الوسيط قد اتسم به ، ونعني به « التزويق » في العبارة الأدبية : يظل هو طابع المقامة لدى هذا الكاتب بحيث يحس القارىء بتكلّف العبارة ووصول ذلك إلى درجة التخمة في بعض النصوص ، وإن كانت لغته بعامة ، ذات إحكام وإشراق في غالبية النصوص . . . . ويمكننا ملاحظة التزويق في النص التالي مثلاً :

(اللّهم حطّني في تربتي ، وغيبتي ، وأوبتي ، ونجعتي ، ورجعتي ، وتصرّفي ومنصرفي ، وتقلّبي ، ومنقلبي ، واحفظني في نَفْسي ونَفَسي ، وعِرْضي وعَرَضي ، وعُدَدِي وعدَدِي . . .)[1] ، (التزويق) هنا يبلغ درجة التخمة : كما هو ملحوظ ، ففي العبارات الأولى قد التزم بتوالي السجعات ووحدة قرارتها (تربتي ، غيبتي . . . . الخ) ، وفي الفقرة الثانية : التزم بما يسمى ـ في اللغة البلاغية القديمة ـ بالجناس الناقص ، (تصرّفي ـ منصرفي ، متقلّبي ـ منقلبي) ، وفي الفقرة الثالثة : التزم بالجناس التام ، أي : أنّه استخدم كل مستويات الإيقاع (من حيث تجانس الأصوات من جانب ، ووحدة القرارات من جانب آخر) ، وبكلمة جديدة : لقد صبّ كل عنايته على صياغة الإيقاع وليس صياغة الأفكار ، حيث إنّ الموضوع المطروح هنا إيجابي يتصل بالدعاء ، وحينما ينصرف إلى الإيقاع المبالغ في تزويقه : حينئذٍ سيكون ذلك على حساب الموضوع دون أدنى شك . . . ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ القاصّ أجرى هذا الدعاء على لسان بطل لم يقترن دعاؤه بالصدق الوجداني ، بل اتّخذه وسيلة لكسب الأموال ، وحينئذٍ يكون (التزويق) هنا متواسقاً مع تزويق (الذات) التي لم تطبعها سمة (الصدق) . . . لكن مع هذا ، فإنّ مستويات التزويق المذكور يهون أمرها حيال مستوى تزويقي آخر نجده من خلاله يعكس العبارات ، . . . وحيناً : الأسطر الشعرية التي تتخلل النثر ـ وهذا من نحو :

(اسند أخا نباهة ، ابن أخا دنسا) ، حيث يمكن قراءة الحروف في الفقرة أو

(١) مقامات الحريري : دار صادر ، بيروت ، ص ١٠٥ .

السطر الشعري المذكور ، معكوسة ـ من اليسار إلى اليمين ـ بحيث يتماثلان في القراءة . . .)[٢] .

ونجده حيناً آخر يحرص على كتابة النص بدون نقاط ، . . . ونجده حيناً أيضاً يداخل بين بيتين من الشعر (مثل : وزن الكامل والمجزوء منه) في بيت واحد . . . الخ . . .

إنّ أمثلة هذا التزويق ـ كما لحظنا ـ قد تنطوي على إمتاع فني ، إلاّ أنّ العناية بالشكل الخارجي على حساب الموضوع يظل أمراً غير مقبول ما دمنا نقرّ بأنّ الشكل ما هو إلاّ عملية توظيف فني من أجل الموضوع . . .

ولعلّ ما يخفف من ذلك كلّه أنّ التزويق قد واكبه ـ كما قلنا ـ إحكام لغوي وإشراق ملحوظ في العبارة بحيث يتحسّس القارىء جماليّتها . . .

إنّ طبيعة الموضوعات التي يتناولها تظل مطبوعة بما هو سوي من الأفكار : من حيث الظاهر كالنموذج المتقدّم ، حيث تضمن موضوعاً مثل الدعاء ، أو كالنموذج الآتي فيما تضمن عملية تذكير بمهمّة الإنسان العبادية وما تنتظره في اليوم الآخر من المحاسبة (بالرغم من أنّه أجراه حواراً غير مقرون بالصدق الوجداني للبطل) : (إلى مَ تستمرّ في غيك ، وتستمرىء مرعى بغيك ، وحتّام تتناهى في زهوك ولا تتناهى عن لهوك ، تتآزر بمعصيتك : مالك ناصيتك ، وتجترىء بقبح سيرتك : على عالم سريرتك ، وتتوارى عن قريبك : وأنت بمرأى رقيبك ، . . . . أتظن إن ستنقلك حالك : إذا آن ارتحالك ، أو ينقذك مالك : حين توبقك أعمالك ، أو يغني عنك ندمك : إذا زلّت قدمك ، أو يعطف عليك معشرك : يوم يضلّ محشرك . . .)[٣] فالملاحَظ هنا ، أنّ كثافة (السجع) من جانب وكثافة (التوازن) بين العبارات من جانب آخر ، والتكرار من خلال تجانس الأدوات اللفظية (أو ، إذا ، الخ) من جانب ثالث ، . . . إنّ أمثلة هذه الكثافة في صياغة الإيقاعات : من الممكن ألاّ تصرف القارىء عن الإثارة الفكرية التي

---

(٢) نفس المصدر : ص ١٤٠ .

(٣) نفسه : ص ١٧ ، ١٨ .

يَبْتَعثها جمال الموضوع وأهميته ، حيث صاغ هذه الموعظة أو التذكير بمهمة الإنسان عبادياً : صاغها وَفق منحنى فني يترك أثره على القارىء دون أدنى شك .

هنا ينبغي أن نكرّر أنّ الأفكار الإيجابية في أمثلة هذه المقامات وإن كانت غير مقترنة بالصدق الوجداني ، إلاّ أنّ جمال الأفكار ذاتها مما ينبغي إلاّ تصرّف مؤرخ الأدب عن تثمينها ، وذلك لِسرٍ فني هو : أنّ بطل القصة (وهو أبو زيد السروجي) يظل مجهول الشخصية وأنّ الراوي (وهو الحارث بن همام) هو الذي يكشف عن شخصيته المحتالة ، إلاّ أنّ الجمهور حين يستمعون إلى مواعظه) يظلون على جهل بواقعه مما يترك ذلك أثره عليهم . . . ، ولا أدلّ على ذلك أنهم يمدّونه بالمساعدة بعد استماعهم لمواعظه ، . . . ولعلّ أهم سمة فنية لهذه المقامات هي : أنّ القاص جعل بطله (يتوب) في أخريات حياته ويندم على سلوكه غير المقترن بالصدق الوجداني ، وهو أمر يكشف عن أنّ مواعظه السابقة ـ بالرغم من افتعالها ـ لم تخلُ من بعض النبضات الصادقة التي مهّدت له (التوبة) في آخر المطاف . . . وإليك نموذجاً من المقامة الأخيرة التي اقترنت بتوبة البطل ، حيث إنّ جَعْلَها خاتمة للمقامات ينطوي على سرٍ فني جميل (من حيث العمارة العامة للمقامات) هو : تناسب الختام (بالنسبة للمقامات) مع مفهوم (التوبة) التي (ختم) البطل حياته بها . . . وإليك فقرات من كلامه :

(. . . وأمّا أنا فمن عرفني فأنا ذاك ، وشرّ المعارف مَن آذاك ، ومن لم يثبت عرفني ، فسأصدّقه صفتي ، أنا الذي أنجد وأتهم ، وأيمن واشأم ، وأصحر وأعبر ، وأدلج وأسحر ، نشأت بسروج ، وربيت على السروج ، ثم ولجت المضايق ، وفتحت المغالق ، وشهدت المعارك ، وألِنت العرائك . . . ولكن فرط ما فرط والغصن رطيب ، والفود غربيب ، وبرد الشباب قشيب : فأمّا الآن وقد استشن الأديم ، وتأوّد القويم ، واستنار الليل البهيم ، فليس إلاّ (الندم) إن نفع ، وترقيع الخرق الذي قد اتّسع . . . ولست أبغي أعطيتكم ، بل استدعي أدعيتكم ، ولا أسألكم أموالكم ، بل استنزل سؤالكم ، فادعوا إلى الله بتوفيقي للمتاب ، والإعداد للمآب ، فإنّه رفيع الدرجات ، مجيب الدعوات ، وهو الذي يقبل التوبة عن عباده ، ويعفو عن السيئات .

ثم أنشـــــــد :

استغفر الله من ذنوب أفرطت فيهن واعتديت

. . . .

فليتني كنت قبل هذا نسيّاً ، ولم أجن ما جنيت
فالموت للمجرمين خير من المساعي التي سعيت
يا ربّ عفواً فأنت أهل للعفو عني وإن عصيت[٤]

الملاحَظ فنّياً : أنّ هذه المقامة لم تحتشد بعنصر التزويق الذي لحظناه في مقامات أخرى حيث اكتفى في المقامة الأخيرة بالسجع دون إثقالها بالعناصر التزويقية ، وهو أمر يتجانس فنياً مع (الصدق الوجداني) الذي فرضته (التوبة) ، وهذا ما يهب (المقامة) جمالاً دون أدنى شك ، لأنّ التناسب بين الشكل والمضمون لا بد أن يهب النص قيمة فنية لها أهميتها ، وهو أمر لحظناه في صعيد المقامة الواحدة (مثل المواعظ المزوّقة قبل التوبة ، والموعظة غير المزوّقة بعد التوبة) ، كما لحظناه في صعيد المجموعة الكاملة للمقامات : حيث جاء (التناسب) بين جعل المقامة الأخيرة خاتمة للمقامات ، وبين مفهوم (التوبة) التي تجسّد خاتمة للسلوك السابق : أمراً ملحوظاً ، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه .

لكن بعامة ، ينبغي أن نشير إلى أنّ كاتب المقامات لم ينجح فكرياً وفنياً في تمرير أهدافه الثقافية والعبادية ، حيث كان بمقدوره أن يختار بطلاً لمقاماته لا يتوسّل بالكدية أو الدجل في بلورة الموضوعات المشار إليها ، بل يتوسّل بأنماط أخرى من السلوك تتناسب مع أهمية هذه الموضوعات ، . . . فالقارىء لا يتحسس بجدّية الموضوع حينما يحاط سلفاً بأنّه أمام دجّال يتخذ الثقافة أو الدين وسيلة للاحتراف . . . يضاف إلى ذلك أنّ هذه المقامات تحتشد بقضايا عبثية وهزلية تتنافى أولاً مع الهدف العبادي للإنسان، مثلما تتنافى مع الهدف العلمي ، بل تتنافى أساساً مع جدّية الحياة ، وهو أمر يقلّل من قيمة المقامات دون أدنى شك .

* * *

(٤) نفسه : ص ٤٤٥ ، ٤٤٨ .

البنـــــــــد

البند فن أدبي برز في أخريات الفترة التي نؤرخ لها ، إلاّ أنّه (مثل المقامات) لم تكتب له الاستمرارية أو مثل الأنماط الشعرية التي خبَرتها عصور الأدب الموروث كالموشحات وسواها ممّا نشط في فترات خاصة ، ومثلها بعض الأنماط التي برزت مع إطلالة العصر الحديث فيما كان بعضها امتداداً لتجارب سابقة مندثرة أو تأثّراً بالتيارات الوافدة مع نحو (الشعر المطلق) . . .

المهم ، أنّ (البند) ـ لون من الصياغة الشعرية التي تتوكّأ على بعض البحور الشعرية (الهزج منها بخاصة) ويمكن إخضاعه للرمل ، أو تستأنف المقاطع ببحر آخر (هو الرمل) ، لكنه خاضع لنظام تفعيلي خاص هو (وحدة التفعيلة) واستمراريتها إلى نهاية القصيدة ، على هذا النحو ، (وهو للشاعر معتوق الموسوي) : موضوعها : (التوحيد) :

(أيّها الراقد في الظلمة ، نبّه طرف الفكرة ، من رقدة ذي الغفلة ، وأجل غسق الحيرة ، في فجر سنا الخبرة ،

وأرن الفلك الأطلس والعرش ، وما فيه من النقش ،

وهذا الأفق الأدكن ، في ذا الصنع المتقن ، والسبع السموات ، ففي ذلك آيات ، هدى تكشف عن صحة إثبات ، إلهٍ كشفت قدرته عن غرر الصبح ، وأرخت طرر النجم . . . الخ) .

ونحو ، (وهو للشاعر ابن الخلفة) (وموضوعها : تمجيد الإمامين الكاظمين (ع) .

(أيّها اللائم في الحب ، دع اللوم عن الصبّ ، . . . مثل إعلاني بمدحي للإمامين الهُمامين التقيّين ، النقيّين الوفيّين الزكيّين ،

مَن اختارهما الله على الخلق ، وسنا منهج الحق ، ومن شأنهما الصدق ، بل الرفق ،

هما السرّ الحقيقي ، هما المعنى الرقيقي ،

هما شمس فخار حلقًا في ذروة المجد ، هما هيبة علم ما له حدّ . . . الخ) .

أمّا نشأة هذا الفن ، ففي تصوّرنا أنّه إفراز لطبيعة الفترة التي نؤرّخ لها ، حيث قلنا أنّ (الإبداع الفني) لهذه الفترة يظل (حومانا حول الداخل) مثل : التشطير والتخميس ، أي : أنّ الشاعر أو الكاتب (وهو عمل لا ندينه مطلقاً ، كما هو دأب غالبية مؤرّخي الأدب ، بل ننكر منه ما ينتسب إلى العبث فحسب) يضطرّ إلى إبداع صياغات وأشكال جديدة بعد أن تكون الأشكال السابقة قد (استهلكت) ، . . . إلاّ أنّ هذا الإبداع ينطلق من (داخل الفن) وليس من خارجه الذي تفرضه متطلبات ثقافية أو اجتماعية ، . . . فهناك فارق بين أن يبدع الشاعر شكلاً تفرضه أدوات التغير الاجتماعي ، وبين أن يبدع شكلاً لم تفرضه أية مسوغات خارجية سوى الرغبة في صياغة شكل جديد (وهذا يماثل تماماً : الرغبة في صياغة « التزويقات » التي نشطت في هذه الفترة التي نؤرّخ لها : كما أشرنا) . . . كما أنّه يماثل بعض المحاولات الشعرية المعاصرة التي توفّرت على كتابة القصيدة الحرة وَفق (تفعيله استمرارية) لا تتوقّف عند السطر الشعري بل تتجاوزه إلى سطور متتابعة تستغرق مقطعاً بأكمله ، إلاّ أنّ هذه المحاولة لم تنجح بدورها ، . . . والمهم ، أنّ ابتداع مثل هذه الأشكال : لا ضرر فيه إلاّ في حالة تحوِّله إلى عمل عابث . . . وقد حاول بعض مؤرخي الأدب أن يرجّع نشأة (البند) إلى القرون الأولى ، مستشهداً ببعض النصوص ، . . . إلاّ أنّ عدم شيوعه في العصور المشار إليها ، يرجّح الذهاب إلى أنّه نشأ في أُخريات الفترة التي نؤرّخ لها : للأسباب التي عرضناها . . . (٥) .

وبما أنّ هذا الشكل الأدبي لم تُكتَب له الاستمرارية ، حينئذٍ لا نجد ضرورة للتعريف بمستوياته الإيقاعية ومناقشتها ، بقدر ما استهدفنا مجرد العرض التاريخي له ، بالنحو الذي نقدّم الحديث عنه . . .

* * *

(٥) انظر كتاب البند في الأدب العربي : د. عبد الكريم الدجيلي ، بغداد .

« النثــــر العــام »

يظل النثر الأدبي بعامة ـ في هذه الفترة التي نؤرخ لها ، سواء أكان ذلك في بدايات الفترة أو أواسطها أو أواخرها مطبوعاً بسمتين عامتين : إحداهما النثر المرسل ، والآخر النثر المسجوع (وهو الغالب على نتاج الأُدباء) حتى يمكن أن يقال بأنّ (التزويق) الذي يطبع الشعر يقابله (السجع) ومطلق (التزويق) من النثر بحيث ينسحب ذلك حتى على النثر العلمي بخاصة (السجع) ، . . . وإذا كان النثر في عصور الأدب الأولى يتضخّم حجم (الخُطب) السياسية وغيرها فيه ، ثم يضمر حجم الخُطب لأسباب أوضحناها ثم يتضخّم حجمه في (أدب الرسائل) ـ وفي مقدمتها : الرسائل الإدارية والسياسية ، ثم يضؤل حجم هذه الرسائل أيضاً ، حينما تضعف المؤسسات الرسمية وتشغل معظم الأقطار بمشكلاتها المتنوعة ومنها : غياب اللغة العربية من المؤسسات نظراً لسيطرة الأتراك والعثمانيين في أكثر من بلد : حينئذٍ لا يبقىٰ من النثر الأدبي إلاّ (الخواطر) التي يكتبها هذا المنتج أو ذاك مثل (الرسالة الشخصية) أو تسجيل (ظاهرة اجتماعية) تستوقفه ، وهو أمر يقتاد المنتج الأدبي إلى أن يركّز صياغته الأدبية على نتاجه العلمي كما لو كتب دراسة أدبية أو علمية حيث يشحنها حنيئذٍ باللغة المسجوعة والمزوّقة بشكل عام ، . . . ويمكننا ـ على سبيل المثال ـ ملاحظة هذه المستويات عندما نقف على كاتب أندلسي عاش في أواسط الفترة التي نؤرّخ لها ، وهو ابن الأحمر الأندلسي ، حيث يصوغ نظريّته عن الشعر بلغة مسجوعة ، ويصوغ دراسته التطبيقية للشعراء بلغة مسجوعة ، ويكتب مقدمة دراسته بلغة مسجوعة ، فهو يقول في (المقدمة) :

(الحمد لله الذي أيّد بالحجة الباهرة عصابة البلاغة والبيان ، ومهّد للجلّة جماعة الفصاحة صعب الإبانة والبيان ، والصلاة المحملة الخلوص ، المكملة النصوص ، على مَن شرفت بملته أديان الديان ، محمد عين الأعيان)(٦) .

فهذه المقدمة تعتمد السجع بنحو ملحوظ (مع ملاحظة أنّ التحميدات منذ عصور الأدب الأولى اعتمدت هذه الصياغة) ، بيد أنّ الأمر لا يقف عند مجرد (التحميد) بل يتجاوزه إلى مطلق الموضوعات ، كما لا يقف عند السجع بل يتجاوزه إلى التزويق مثل (أديان الديان) و (عين الأعيان) . . . كما تنسحب هذه اللغة على تعريفه للأدب (وهو ما نسميه بـ (نظرية الأدب) ، فيقول : (الأدب زهر حوته من البدائع كمامه ، وروض مديح حاكته من المحامد غمامة ، وهو أعذب ما تطمح إليه الهمم الموسومة بالهمامية ، وأسنى ما تعتمده نفس أولى الفعال المعروفة بالاهتمامية)(٧) . . . . فالملاحَظ هنا أنّ الكاتب لم يقف عند مجرّد (السجع) ، بل يتجاوزه إلى التزويق الملحوظ ، فعبارات (الهمم) و (الهمامية) و (الاهتمامية) تجسّد قمة التزويق بحيث لم يكتف بالتجنيس بين عبارات الفقرة الواحدة ، وهي (الهمم الموسومة بالهمامية) بل جانس بينها وبين الفقرة اللاحقة أيضاً وهي (الفعال المعروفة بالاهتمامية) فجاءت مادة (همّ) عنصراً تجنيسياً يعتمد تصريفاتها المتنوعة في صياغته المشار إليها . . .

وحين ندع صياغة (المقدمة) و (النظرية) إلى (الدراسة الأدبية) نجد نفس اللغة تطبع نتاج الكاتب ، فهو عندما يتحدث عن أدباء المشرق مثل (صفي الدِين الحلي) يقول عنه :

(ألقى النلحين على القيان ، بغناء استبعد منه معبداً بمرأى العيان ، وإن جسّ العود وضرب أوتاره أوصى الموصي بقطع بتاره ، وإن ركض الطرف أوقف الطرف فيصبي بالتفاتة من صبا ويرسل من أرياحها بالصبا . . . ولا مرية أنّه شاعر المشرق في

(٦) فرائد الجمان : عالم الكتب ، بيروت ، ص ٢٦ .
(٧) نفس المصدر : ص ٢٦ .

أوانه ، الجالس بسرير الشعر ككسرى في إيوانه ، وبيته بيت بني الفقيه يعرف وإلى رفعة نسبه وجه المدح يُعرف)[٨] .

إنّ الكاتب هنا يتحدث عن شاعر هو صفي الدِين الحلي ، كما يتحدث عن ترجمته ، لكنه في الحالين يعتمد السجع من جانب والتزويق من جانب ثانٍ ، بما تواكبهما من لغة معتمة من جانب ثالث، والمهم أنّ التجنيس بمستوياته المختلفة (ألقى ، القيان) (استبعد ، معبداً) (أوصى الموصيّ) (يصبي ، صبا ، بالصبا) الخ ، هذه العناية بالتزويق تكشف لنا جانباً من سمات العصر الذي نؤرخ له ، بحيث تتوازن ـ كما قلنا ـ مع العناية بالتزويق شعرياً ، حتى لكأن الشعر والنثر يتوازنان في العناية بتزويقهما مقابل التيّار الآخر الذي لا يتقيد بهذا التزويق ، حيث سنلحظ أنّ نفس الشعراء التزويقيين يتخلّون عن التزويق في كثير من نتاجاتهم ، كما أنّ الكُتّاب ـ ومنهم أكثر من مؤرخ أدبي ودارس يقدّمون دراساتهم عن الأدباء بلغة مترسّلة أو مسجوعة بنحو عابر . . . .

طبيعياً ، إذا كان التزويق منسحباً على النثر الوصفي (وهو : دراسة الأدب أو مطلق النصوص) فإنّ انسحابه على النثر الإبداعي يظل بطريق أولى ، لذلك نجد الكاتب المشار إليه ، يعتمد نفس اللغة في (الرسائل الشخصية) حيث قلنا أنّ (الرسائل الشخصية) و (الخواطر العابرة) تجسّدان النثر الإبداعي في هذه الفترة التي نؤرخ لها ، فمثلاً كتب رسالة لأحد أقاربه حيث سافر ولده من طريق البحر :

(هناؤك بعابر البحر الزاخر هو قطب السرور للمفاخر ، والقدح المعلّى للمفاخر ، والتاج المحلّىٰ للفخر الفاخر ، والتهنئة به قد وجبت عن التيسير ، والتسهيل من صحوها لم يعد بالعسير ، وهو المحفوظ بعرفان العوارف المكلّل بعيون المعارف . . . الخ)[٩] .

فهذا النص كسوابقه مشحون بالتزويق مما لا حاجة إلى توضيحه ، بقدر ما نعتزم التوضيح بأنّ النثر الأدبي وازن الشعر تماماً من حيث خضوعهما لسمات فنية تتوزّع بين

(٨) نفسه : ص ٣٤ .
(٩) نفسه : ص ٢٢٦ .

الترسّل والتزويق ، مما يمكن تفسير ذلك من خلال خضوعهما لمحددات ثقافية واجتماعية متماثلة بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه . . . .

« الشـــــــعر »

قلنا أنّ الشعر في الفترة التي نؤرّخ لها ، يظل متأرجحاً بين النـماذج الناضجـة فنياً بحيث تعدّ إمتداداً للفترات السابقـة ، وبين النـماذج المتوسّـطة في الجودة ـ وهـو الطابـع الغالب .

لقـد أفرزت هـذه الفترة أسـماء من نحو ابن الفـارض ، والبهاء زهـير ، والشاب الظريف ، البوصيري ، وابن نباتة ، وصفي الدِين الحلي ، وسواهم من الأسماء المتميزة شعرياً (في أوائل الفترة) . . . كما أنّ أسماء من نحو حيدر الحـلي ، جعفر الحـلي ، عبد البـاقي العمري ، محمـد حسين الكيشـوان ، صالـح الكوّاز ، عبـد الحسين الأعسم ، عبد الحسين شكر . . . الخ (في أواخر الفترة) حيث لوحظ بروز هذه الأسماء في العراق بخاصة (في كل من النجف والحلة) بحيث جسّدت ظاهرة أدبية لا بد لمؤرخ الأدب من تسجيلهـا : نظراً لكـونها (أي هـذه الأسـماء) تـزامنت في أواخـر الفـترة من جـانب ، وتجاورت مكانيّـاً من جانب آخـر ، وتماثلت نضجـاً فنياً من جـانب ثالث ، فضـلاً عن اتّشاحها بطابع فكري ملتزم ؛ من جانب رابع ، . . . . طبيعياً ، ثَمة شعراء متنوّعون ، لا يمكن الـوقوف عـلى نتاجهم من حيث ضخـامة عـددهم وتمـاثـل مستـويـاتهم : وهم يتوزّعون بـين العراق وبـلاد الشام ومصر والمغـرب بعامـة ، حيث إنّ امتدادهم في جملة قـرون يحتجز مؤرخ الأدب من التـوفّـر عـلى دراسـة نتـاجهم ، مضـافـاً إلـى أنّ تمـاثـل مستوياتهم الفنية التي قلنا أنّ الـطابع المتـوسط هو الـذي يسم نتاجهم : لا يحمـل مؤرخ الأدب عـلى الاقتناع بضرورة الـوقوف عـلى نماذج منـه . . . لـذلـك ، نكتفي (حتى في

صعيد الأسماء المتميّزة فنياً) بعرض نماذج عابرة ، سريعة : ما دمنا نستهدف ـ في هذه الدراسة ـ ليس عرض الأسماء : بقدر ما نستهدف تسجيل الطوابع الفنية والفكرية العامة للأدب في فتراته التاريخية المتنوعة . . .

ونقف مع بعض الأسماء التي أفرزها الشطر الأول من هذه الفترة ، ونبدأ ذلك بـ :

شـــعراء من العراق

صفي الدِين الحلـــي

يعدّ هذا الشاعر أبرز إسم عرفته هذه الفترة التي نؤرّخ لها ، بحيث يُدرج ضمن قائمة كبار شعراء العصور ممن عرضنا لنتاجهم في الفترات السابقة ، وهو أمر يكاد يجمع عليه مؤرخو الأدب ، فضلاً عن أنّ نتاجه ذاته يفصح عن النضج الفني لديه . . . وبالرغم من أنّ بعض مؤرخي الأدب يشيرون إلى أنّه أول من عنىٰ بالتزويق (أي : العناية بالبديع أو الصنعة) التي تظل طابعاً لهذه الفترة ، . . . بيد أنّ التأمل في نتاجه ، يدلّنا على أنّ نتاجه قد انشطر إلى نمطين : أحدهما يُعنى بالطابع التزويقي مثل بعض قصائده التي ضمت كل المحسّنات البديعية ، وهي في تمجيده النبي (ص) ، . . . وأيضاً في جملة من قصائده التي التزم فيها بقيود إيقاعية خاصة ، تشبه بعض اللزوميات عند أبي العلاء المعرّي ، بيد أنّ ذلك كلّه : يشكل ـ شطراً من النتاج ، تماماً كما هو طابع النتاج الذي يلاحَظ عند المعرّي في انشطاره إلى نمطين : المترسّل واللزوميات . . . المهم أنّ شطراً من نتاج الشاعر الحلّي يظل (تزويقاً) ، وهو أمر يكشف عن أنّ التزويق يُعَدّ ـ مجرد مهارة كانت مقترنة بتقدير الآخرين في أمثلة هذه البيئة التي نتحدّث عنها ـ بدليل أنّ عشرات الشعراء كتبوا قصائد مماثلة لها (من حيث الوزن ، والبديع ، والتمجيد) تعبيراً عن إعجابهم بهذا النمط . . . وخَلا ذلك ، فإنّ الشعر المترسّل يظل هو المظهر العام لنتاج الشاعر . . . ويمكننا ملاحظة هذا الطاعب المترسّل في نماذج متنوعة ، منها : قوله (في تمجيد النبي (ص)) أيضاً :

في الأرض ، ظِل الله كنت ولم يلح في الشمس ظِلّك ، إن حواك مكان

نسخت بمظهرك المظاهر بعدما نسخت بملّة دِينك الأديان
وعلى نبوّتك المعظّم قدرها قام الدليل وأوضح البرهان[١٠]

إنّ القارىء من الممكن أن يلحظ التجانس بين (ظل الله) و (ظلك) أو بين (مظهرك) و (المظاهر) أو بين (نسخت بمظهرك) و (نسخت بملّة . . .) فيخيّل إليه أنّ « التزويق » يسم مثل هذا النموذج أيضاً . . . بيد أنّ « التجانس » يجسّد ظاهرة فنية لا يمكن الانسلاخ عنها حتى في (التجارب الأدبية المعاصرة) : كلّ ما في الأمر أنّ طريقة استخدامه هي التي تكشف عن كونه قد برز بنحوه المقبول والممتع أو بنحوه الممجوج والمردود . . . كما أنّ لكل عصر : معاييره « التجانس » وغيره من أشكال العنصر الإيقاعي أو الصوري أو غيرهما . . . ومما لا شك أنّ النموذج المتقدِّم جاء عنصر « التجنيس » فيه ليس (عفوياً) فحسب ، بل (عمّق) من الصورة وأكسبها (طرافة) فنية مثل : (التقابل) بين نسخ المظهر ونسخ الرسالة ، والتقابل بين مظهر الشخصية (النبي (ص)) ومظاهر الشخصيات (الأنبياء السابقين (ع)) ، . . . وكذلك التقابل بين ظِل الله تعالى وظِل الشخصية ، حيث تظل مثل هذه « الصورة » مفعمة ومثقلة بالإيحاءات الفنية ، . . . كذلك يمكن ملاحظة الطابع العفوي في أشكال إيقاعية أخرى مثل ما يسمى (في اللغة البلاغية الموروثة) بـ (الترصيع) ، وما نسميه بـ (التجانس التفعيلي) في تمجيد أهل البيت (ع) :

هم الزاهدون ، **هم العابدون** ، **هم الساجدون** : بمحرابها
هم الصائمون ، **هم القائمون** ، **هم العالمون** : بآدابها

(فالتجانس التفعيلي) هنا : جاء أولاً ضمن قصيدة طويلة يردّ بها الشاعر على شاعر عباسي كان قد كتب قصيدة يفتخر من خلالها بجماعته ، حيث اكتفى بهذين البيتين وبيت ثالث يهجو بها الشاعر العباسي المشار إليه :

عليك بلهوك بالغانيات ، وخلِّ المعالي لأصحابها
ووصف **العذار** ، وذات **الخمار** ، ونعت **العقار** : بألقابها

(١٠) ديوان صفي الدين الحلي : دار صادر ، بيروت ، ص ٧٩ ، ٨٣ .
(١١) نفس المصدر : ص ٩٢ ، ٩٤ .

إنّ ثلاثة أبيات أو أكثر أو أقل يلتزم فيها الشاعر بـ (التجانس التفعيلي) يظل في تصورنا ـ بخاصة إذا كان عفوياً كالنماذج المتقدمة ـ سمة فنية لها قيمتها بحيث تكسب النص جمالية جديدة وليس عيباً فنياً : كما يذهب القاصرون ذوقياً إلى ذلك . . .

وإذا كان هذا الشاعر قد عنىٰ بالتزويق في بعض نتاجه ، وبالترسّل المصحوب بتزويق مقبول في نتاجه الآخر ، وبالترسّل الصرف في نماذج أخرى : مع حرص على الالتزام إسلامياً ، فإنّ هناك شاعراً آخر يماثل صفي الدِين في سماته المذكورة ، لكن مع عناية أشد بالتزويق ، ألا وهو :

علاء الدِين الحلّي

يتميز هذا الشاعر بإحكام العبارة ، وغزارة النتاج ، وتطويل القصيدة : مع عناية ملحوظة بالتزويق (في صعيد التجنيس بخاصة) ـ مضافاً إلى التزامه الفكري المماثل للشاعر السابق ، لكن : مع توجّه أشدّ حرارة من حيث التوفّر على تمجيد النبي (ص) وأهل بيته (ع) حيث وظّف غالبية نتاجه في هذا الميدان . . . .

ويمكننا ملاحظة المستويات الفنية والفكرية التي أشرنا إليها ، في نماذج من نحو قوله :

أبرق تراءى عن يمين ثغورها أم ابتسمت عن لؤلؤ من ثغورها
ومرت بليل في بليل عراصها بنا نسمة أم نفحة من عبيرها

. . . .

وما عطفت بالصب ميلاً إلى الصبا بها شغفا ، ألاّ بدور بدورها

. . . .

وما شبت إلاّ من وقوع شوائب لاصغرها يبيّض رأس صغيرها

. . . .

خلاف سطور في طروس تطلّعت طلائع غدر من خلال سطورها

. . . .

وما العذر في اليوم العصيب لعصبة وقد خفرت يوماً ذمام خفيرها

. . . .

وما أنس لا أنس الحسين مجاهداً بنفس خلت من خلّها وعشيرها
تصول إذا زرَق النصول تأوّهت لنزع فني أعجمت من صريرها[١٢]

إنّ هذه النماذج التي اقتطعناها من قصيدة طويلة الحجم ، تجسّد نموذجاً للشعر (التزويقي) دون أدنى شك ، ففي كل بيت نوع من التجنيس الذي لا نجد فائدة في عرض مستوياته التي تعجّ بها كتب البلاغة الموروثة ، . . . ومما لا شك فيه أنّ (التكثيف) يطبع أكثر هذه النماذج ولكنه ـ في الحين ذاته ـ لم يبلغ التخمة التي لحظناها عند (الحريري) مثلاً . . . .

طبيعياً ، إنّنا نتحفّظ في الإقرار بإيجابية هذا التجنيس بخاصة عندما يتعرّض لفاجعة الطفّ مثلاً : حيث ينبغي أن يُعنى بعنصر (الصورة) أكثر من (الإيقاع) أو يُعنى بالترسل أكثر من التزويق : نظراً لخطورة الفاجعة واقترانها بعواطف محملة بالأسى مما لا يتساوق مع مثل هذه الصياغة . . . لكن ـ مع ذلك كلّه ـ ما دام العصر قد خبَر هذه الصياغة وأكسبها مزيداً من الاهتمام ، حينئذٍ نعدّ أمثلة هذا التزويق : معايير أدبية تعَارف عليها عصر الشاعر . . . ولا أدلّ على ذلك ، أنّ الشاعر نجده في قصيدة أخرى (في تمجيد أهل البيت (ع)) يتباهى مزهوّاً بأنّ نتاجه الذي يُعنى بـ (التجنيس) إنّما هو : سهام توجّه إلى الشامتين :

فلي فيك أبكار لوفق جناسها أصول ، بها للشامتين نصول
لهارقة المحزون فيك ، وخطبها جسيم على أهل النفاق مهول[١٣]

إنّ الشاعر يخاطب الحسين (ع) بأمثلة هذه النماذج ، مقتنعاً بأنّ قصائده الأبكار التي تُعنى بالجناس أو التجنيس إنّما هي مظهر لرقة المحزون من أجله (ع) ، وهي شدّة على المنافقين . . . الخ ، هذا يعني ـ كما قلنا ـ أنّ « التزويق » في هذه الفترة التي نؤرخ لها ، يعدّ معياراً للمهارة الفنية بحيث يدلّ بها الشاعر على الآخرين ، متباهياً بكونها ذات أصول في الصياغة . . . وأولئك جميعاً يدفعنا ـ كما كرّرنا ـ إلى القول بأنّ محاولة

(١٢) الغدير : ج ٦ ، ص ٣٧٣ ، ٣٧٥ .
(١٣) نفسه : ص ٤٠٠ .

إضفاء السمة السلبية على « التزويق » الذي خبَرته هذه الفترة التي نؤرّخ لها : ليس له ما يسوّغه ، إلاّ في صعيد ما أشرنا إليه ، بحيث لا يتم ذلك على حساب الأفكار التي ينبغي أن تُستهدَف أساساً ، كما هو واضح . . . .

وأيّاً كان ، فإنّ التأرجح بين الترسل والتزويق يظل سمة عامة تتفاوت نِسَبُها من شاعر لآخر ، كما أنّنا كلما أوغلنا في السنوات : نواجه العناية بالتزويق تزداد نسبتها دون أن تنسحب بطبيعة الحال على جميع الشعراء ، بل إنّ الشاعر الواحد يؤرجح استخدامه لهذا العنصر بين نص وآخر . . .

والمهم ، أن نتابع الأسماء الشعرية التي فرضت فاعليتها في ميدان الأدب ، وبرزت في بيئات خاصة مثل (مدينة الحلة التي وقفنا عند بعض شعرائها ، ونتابع الوقوف عند شعرائها الآخرين ، ومنهم :

الشاعر البرسي

يظل هذا الشاعر متأرجحاً بين لغة الترسّل والتزويق : مع طغيان الطابع الأول في نتاجه ، أي : نجده في نصٍ يُعنى بالتزويق مثل إحدى قصائده عن الإمام الحسين (ع) فيما جاء في مقدمتها التقليدية :

وسربي ، بسرب فيه سرب جآذر ... لسربي , من جهد العهاد بهم عهد[١٤]

. . . .

وشملي مشمول وبرد يشيبني ... فشيب وبرد العيش ما شابه نكد

. . . .

مطاميع للعافي ، مَطاعين في الوغى ... مُطاعين إن قالوا : لهم حجج لدّ
مفاتيح للداعي ، مساميح للندى ... مصابيح للساري : بها يهتدي النجد

إنّ هذه القصيدة تمضي على النسق المذكور من حيث احتشادها بالعنصر التزويقي الإيقاعي . . . فالبيت الأول يتّكِيء على تجانس الصوت من خلال (تفاوت الدلالة)

(١٤) أدب الطف : ج ٤ ، ص ٢٣٨ ، ٢٤١ .

وهو السير بـ) و (السرب) ، والبيت الثاني يتّكِيء على تجانس الأصوات فحسب (شمل ، مشمول ، شبيه ، تشيب ، عيش) والبيت الثالث يتّكيء على تجانس متشابك مركّب (مطاعيم ، مطاعين ، مطاعين) حيث جانس بين (مطاعيم ومطاعين) ـ وهو الجناس الناقص ، وبين (مَطاعين ومُطاعين) وهو الجناس الكامل ، وأما البيت الرابع فقد توكّأ على (التجانس التفعيلي) (مفاتيح ، مسابيح ، مصابيح) ، وهو تجنيس يعتمد ـ في هذا النموذج ـ على أول التفعيلة ، مقابل التجنيس الذي يعتمد أواخرها ، مثل قوله في نفس النص :

فيا عُدّتي في شدتي ، يوم بعثتي   بكم خلّتي من علّتي : حرّها برد

وهذا النمط الأخير قد أمعن فيه الشاعر بحيث جمع بين أوائل التفعيلة وأواخرها (عدّتي في شدتي) (خلّتي من علّتي) ، . . . . إذن : استخدم الشاعر في جملة أبيات : أنماطاً متنوّعة من التجانس الصوتي بنحو يلفت الإنتباه حقاً . . لكنه في غالبية النصوص الأخرى نجد أنّ الترسّل يطبع ذلك ، من نحو قوله في تمجيد النبي (ص) و (قد وشحّها ببعض الأصوات المتجانسة) :

أضاء بك الأُفق المشرق   ودان لمنطقك المنطق
وكنت ولا آدم كائنا   لأنّك من كونه أسبق
تجليت يا خاتم المرسلين ، بشأو   من الفضل لا يلحق(١٥)

فهنا نلحظ أنّ (الترسّل) هو الطابع لهذه الأبيات وسائر أبيات القصيدة : لكن مع توشيح عابر لا يكاد يتحسّسه القارىء مثل (لمنطقك المنطق) (لأنّك ، من كونه) . . . . ونحو قوله (في تمجيد أهل البيت (ع)) :

فرضي ونفلي وحديثي أنتم   وكل كلّي منكم وعنكم
خيالكم نصب لعيني أبدا   وحبّكم في خاطري مخيّم
يا سادتي وقادتي أعتابكم   بجفن عيني لثراها ألثمُ(١٦)

---

(١٥) نفسه : ص ٢٣٤ .

(١٦) نفسه : ص ٢٣٥ .

إنّ عبارات من نحو (كل كلّي) (منكم ، عنكم) (سادتي ، قادتي) توشّح هذه الأبيات دون أن تحوّلها إلى « تزويق » خلافاً للنص الأسبق . . . إلاّ أنّه يتخلّى نهائياً عن التزويق في نموذج آخر مثل :

أبا حسن لو كان حبّك مدخلي — جهنم ، كان الفوز عندي جحيمها
وكيف يخاف النار مَن كان موقناً — بأنّك مولاه وأنت قسيمها(١٧)

ونحـــو :

إمام له في جبهة المجد أنجم — تعالت فلا يدنو إليهنّ راصد
فضائله تسمو على هامته السما — وفي عنق الجوزاء منها قلائد(١٨)

إذن : تظل غالبية النماذج لدى هذا الشاعر بمنأى عن التزويق ، ويتأرجح البعض منها بين التزويق والترسّل ، ويخلص بعضها ـ وهو النادر ، حيث لا يتجاوز بعض النصوص التي يبدو أنّ الشاعر عمد إلى صياغتها تزويقياً : مجاراة لبيئة العصر . . . . .

ويلاحظ أنّ الشاعر متمكن من لغته الشعرية ، حيث تطبعها نعومة وانسيابية ، . . . . كما أنّ (صوره) مصوغة بنحو لا كثافة فيها ولا تضبّب ، بل تطبعها الألفة ، كما تطبعها (الطرافة) أيضاً ، بخاصة تلكم الصورة التي تنتسب إلى ما نسميه بـ (الصورة الفرضية) التي تتصدّرها الأداة (لو) ، حيث تتجسّد الطرافة في الفوز بالجحيم : في حالة افتراض أنّ الحب يقتادها إلى ذلك ، وفي تلكم الصورة (المباشرة) التي تتساءل عن إمكان دخول النار ، وهو (ع) قسيم بينها وبين الجنة . . . .

* * *

إنّ هذه الطوابع الفنية التي لحظناها عند الحافظ البرسي : تنسحب على جملة من الأسماء التي برزت بدورها في البيئة المذكورة ـ أي مدينة الحلة التي شهدت قروناً طويلة نشاطاً أدبياً ملحوظاً قد امتدّ إلى نهاية الفترة التي نؤرّخ لها ، ومن جملتهم الشاعر :

(١٧) نفسه : ص٢٣٦ .
(١٨) نفسه : ص٢٣٦ .

ابن راشـــد الحلّـي

يتميز هذا الشاعر بقصائده الطوال ، وبالتزاميته ، وبعبارته الشعرية المماثلة لمن سبقه من الشعراء الذين يجمعون بين طابعي الترسّل والتزويق ، . . . ويمكننا ملاحظة هذا الجمع بينهما - ليس من خلال توفّره على التزويق في نص وعدم استخدامه في نصّ آخر : كما هو ملاحَظ عند الشاعر الأسبق - بل من خلال القصيدة الواحدة التي يجمع فيها بين التزويق والترسّل ، . . . فبينا نجده يمضي في قصيدته على هذا النحو من الترسّل :

لم يشجني رسم دار دارس الطلل   ولا جرى مدمعي في أثر مرتحل(١٩)

حتى نجده يتّجه فجأة إلى بيت مزوّق على هذا النحو :

مالي **وللغيد** ، والخلّ **البعيد** ، وللعيش **الرغيد** الذي ولّى ولم يؤل

ثم يقطع أبياتاً طوالاً مترسلة ، ويباغتنا بعد ذلك بمثل هذا البيت :

من كل **مكتهل** في **عزم مقتبل**   وكل **مقتبل** في **حزم مكتهل**

حيث لم يكتف بالتفعيلة المتجانسة (مكتهل ، مقتبل) بل يصدرها بتجانس آخر (عزم ، مقتبل) (حزم ، مكتهل) ، . . . مضافاً إلى أنّه يخضع ذلك لعنصر (التقابل) فيردّ العجز على الصدر على نحو مضاد . . .

والمهم ، أنّ لجوء الشاعر إلى أمثلة هذا التزويق لم يتم إلاّ في ثلاثة أو أربعة أبيات من قصيدة تتجاوز المائة . . . كذلك نجده في قصيدة أخرى أكبر من سابقتها : تمضي مترسلة ، ثم يتخللها البيتان أو الثلاثة على هذا النحو :

مصابيح للساري ، **مجاريح** للحجى   **مساميح** في اللأواه ، والأفق تارس
صناديد إقبال ، **مناجيد** سادة   **مذاويد** أبطال : كماة أشاوس

لا شك أنّ اللغة في أمثلة هذه النماذج مصحوبة بشيء من (العتمة) : فرضتها طبيعة القافية من جانب ، والحرص على التزويق من جانب آخر ، . . . لذلك نجد أنّ

(١٩) نفسه : ص ٢٧٣ .

(الإشراق) بدلاً من (العتمة) يظل هو الطابع الغالب على النص ، وهذا من نحو (تمجيده للإمام المهدي (ع)) :

وأعددت ذخراً للمعاد ، قصائداً ... تعطّر منها في النشيد المجالس
بمدح الإمام القائم الخلف الذي ... بمظهره تحيا الرسوم الدوارس
. . . .
إمام له مما جهلنا حقيقة ... وليس له فيما علمنا ـ مجانس
. . . .
وسِرّ سماوي ونور مجسد ... وجوهر مجد ذاته لا تقايس
. . . .
كأني بعيسى بالصلاة وراءه ... تبارك مرؤوس كريم ، ورائس[٢٠]

ففي هذه الأبيات نلحظ ترسّلاً ، وألفة ، ومباشرة ، مصحوبة بشيء من العنصر الصوري (تمثيل ، استعارة ، تشبيه) : دون أن يتخلّلها تزويق ، أو تضبيب أو تكثيف صوري . . . .

* * *

الطغرائـــي

يبرز إسم هذا الشاعر ـ وهو من بغداد ـ في أوائل الفترة التي نؤرخ لها : بنحو يفرض فاعليته على خارطة الأدب العربي من حيث كثرة نتاجه ونضجه الفني . . . ولعلّ ما يجعل لنتاجه قيمته الضخمة هو : إحكام عبارته من جانب ، واكتناز نتاجه بعنصر (الحكمة) أو (الصورة الاستدلالية) من جانب آخر ، . . . وقد سبق أن كرّرنا أنّ (الحكمة) تهب الشاعر قيمة ضخمة لحظناها عند أمثال المتنبي والشافعي والمعرّي والحمداني والرضي وسواهم ، . . . ولعلّ الطغرائي في قصيدته المعروفة التي اشتهرت على الألسن فيما أطلق عليها (لامية العجم) لكونه من أصل فارسي : إنّما اكتسبت

(٢٠) نفسه : ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ .

شهرتها في عصور الأدب فلأنّها شحنت بعنصر « الحكمة » بنحو ملحوظ ، مضافاً إلى شحنها بعنصر الصورة بعامة ، فضلاً عن متانتها وإحكامها اللغوي . . . ولنقرأ :

أصالة الرأي صانتني عن الخَطَل ... وحِلْيَةَ الفضل زانتني عن العَطَل
مَجدي أخيراً ومجدي أولاً : شَرَعٌ ... والشمسَ رأد الضُحى كالشمس في الطَفَل

. . . .

حب السلامة يثني هم صاحبه ... عن المعالي ويغري المرء بالكسل

. . . .

إنّ العُل حدّثتني ـ وهي صادقة ... فيما تحدّث ـ إنّ العز في النقل
لو أنّ في شرف المأوى بلوغ منى ... لم تبرح الشمس يوماً دارة الحمل

. . . .

لم أرتض العيش والأيّام مقبله ... فكيف أرضى وقد ولّت على عجل
غالى بنفس عرفاني بقيمتها ... فصنتها عن رخيص القدر مبتذل
وعادة النصل أن يزهو بجوهره ... وليس يعمل إلاّ في يدي بطل

. . . .

وحسن ظنك بالأيّام معجزة ... فظُن شرّاً وكن منها على وجل

. . . .

فيم اعتراضك لجّ البحر تركبه ... وأنت تكفيك منه مصّة الوشل
ترجو البقاء بدار لا ثبات لها ... فهل سمعت بظل غير منتقل
ويا خبيراً على الأسرار مطّلعاً ... أنصت ، ففي الصمت منجاة من الزلل
قد رشّحوك لأمر لو فطنت له ... فاربأ بنفسك أن ترعى مع الهمل(٢١)

إنّ هذه القصيدة تعدّ في قمة الشعر الموروث بحيث يمكن القول بأنّ شوامخ الشعر العربي لم تكد تضارعها إلاّ ما ندر : وذلك من حيث إحكامها الذي يلفت النظر بنحو ما لحظناه عند المتنبي وسواه حتى أنّ بيتاً واحداً منها لا سبيل إلى ملاحظة الركاكة أو الابتذال فيه . . .

---

(٢١) الطغرائي : د . علي الطاهر ، ص ٨٤ ، ٩٤ .

وكما قلنا ، فإنّ (الحكمة) بما يواكبها من صور استدلالية في المقام الأوّل ، وصور متنوعة من التشبيه والتمثيل والاستعارة والرمز ، ثم بما أفادته من حيث (التضمين) من القرآن الكريم وأحاديث النبي (ص) وأهل بيته (ع) فضلاً عن اتّشاحها بعناصر لفظية مثل (الجملة المعترضة) (والحوارية) وسواها . . كل أولئك أكسب القصيدة قيمة فنية ضخمة تقف مع شوامخ النصوص التي عرفها تأريخ الأدب الموروث . . .

إنّ الإفادة من التوصيات الإسلامية التي أكسبت « الحكمة » قيمتها الحقيقية : تظل واضحة من خلال صياغتها صوراً (استدلالية) فائقة من نحو : (وأنت تكفيك منه مصّة الوشل) (فهل سمعت بظل غير منتقل) (فأربأ بنفسك أن ترعى مع الهمل) . . . وصوراً (تمثيلية) من نحو (فظُن شراً وكن فيها على وجل) (انصت ، ففي الصمت منجاة من الزلل) ، . . . فهذه الصور بنمطيها (الاستدلالي ، والتمثيلي) هي التي أكسبت النص مزيداً من الجمال الفني . . .

وفي تصوّرنا أنّ هذه القصيدة كان من الممكن أن تكتسب ذروة قيمتها لو حصرت إفادتها التضمينية من خلال التعامل الإسلامي الصرف من جانب ، وتخلّت عن بعض أشكال الذاتية من جانب آخر ، فمثلاً نجده في هذه الأبيات :

تقدّمتني أناس كان شوطهم — وراء خطوي إذا أمشي على مهل
هذا جزاء امرىء أقرانه درجوا — من قبله فتمنّى فسحة الأجل
وإن علاني من دوني فلا عجب — لي أسوة بانحطاط الشمس من زحل

إنّ الشاعر لو صاغ البيت الاستدلالي الأخير بضمائر الآخرين وليس بياء المتكلم ، كما أنّه لو حذف هذه الياء في البيت الأول : وجعل القضية عامة تتصل بمن يتقدمون ـ وهم أهل للتأخير ، وبالعكس ـ لكانت (الصورة الحكميّة) تحقق قمة النجاح الفني . . . المهم بعد ذلك كلّه ، أن نكرّر بأنّ نجاح القصيدة يرتبط بتقنيتها الفنية من جانب (صورياً) كما لحظنا ، و(لفظياً) كما هو ملحوظ في أدواتها الحوارية من نحو الحوار الداخلي (هذا جزاء امرىء . . .) والحوار الداخلي (إنّ العُلى حدثتني) ونحو:

اهبت بالحظ لو ناديت مستمعاً — والحظ عني بالجهال في شغل

وبما هو ملحوظ في أدواتها الاعتراضية من نحو (لو ناديت مستمعاً) ونحو : (حدثتني وهي صادقة) . . . .

والأهم من ذلك كلّه ، أنّ (الحكمة) هي التي أكسبت النص قيمته : بخاصة (تضمينها) للدلالات الإسلامية التي تظل هي العَصَب الفكري الوحيد لإضفاء القيمة الحقيقية للنص . . . ولعلّ ما يزيد أهمية هذا الشاعر هو تعاطفه مع مبادىء النبي (ص) وأهل بيته (ع) (وجدانياً) مضافاً إلى إفادته (فنياً) : من حيث التضمين الصوري للنصوص المأثورة إسلامياً : كما لحظنا ، . . . وأمّا تعاطفه فيتجسّد في نماذج يشير من خلالها إلى البيئة الاجتماعية التي كان يحياها بحيث يقول :

وإذا تــوالى آل أحمــد : مــسـلم قتلوه ، أو وسموه بالإلحاد[٢٢]

وكانت إجابته لهؤلاء :

فقلت لهم لا تكـثروا ، ودعـوا دمي يـراق على حبّي لهم وهم يهـدر[٢٣]

ويلاحَظ أنّ الشاعر يركن حيناً إلى عنصر (التجانس الصوتي) بنحو عابر ، عفوي من نحو تعليقه على البيت الأخير : (أي الاستشهاد من أجل مودّة أهل البيت (ع)) :

فهــذا نجــاح حــاضر لمعيشتي وهــذا نجاة يــرتجى يـوم أُحشَر

حيث (جانس صوتياً) بين (نجاح) و (نجاة) ، نجاح دنياه التي يهدر فيها دمه من أجل مودّته لأهل البيت (ع) ، و (نجاة) آخرته . . .

ونحو قوله أيضاً فيهم (ع) :

نـجـوم العُـلى فـيكـم تـطلع وغـائبهـا نـحـوكم يـرجـع
عُــلا يستـقــل ، فـلا يستقـر بــه لهــا دونـكم مـضجـع[٢٤]

(٢٢) أدب الطف : ج ٣ ، ص ٢٩ .
(٢٣) نفس المصدر : ص ٢٩ .
(٢٤) نفسه : ص ٢٩ .

حيث جانس بين (يستقل) و (يستقر) : كما هو واضح ، وهو تجانس صوتي عابر يطبع الانتاج العام لمطلق الشعراء دون أن يختص بيئة دون أخرى ، . . . ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ الشاعر عاش في بداية الفترة التي نؤرّخ لها فيما لم يتحوّل النتاج من خلالها إلى الطابع (التزويقي) الذي نما وتضخّم مع امتدادات الفترة التي نؤرّخ لها .

* * *

ما لحظناه عند الطغرائي من سمات فنية وفكرية ، يمكننا أن نلحظها لدى شاعر برز نتاجه في أوائل الفترة التي نؤرّخ لها أيضاً ، وهو :

ابن الصيفي

لقد فرض هذا الشاعر فاعليته الفنية على خارطة الأدب من خلال تطبيع نتاجه بسمات (الصورة الاستدلالية) أو (الحكمية) ، وبإحكام العبارة الشعرية من جانب آخر ، بحيث أصبحت نماذج من نتاجه : أمثلة تتردّد على الألسنة طوال العصور ، ومنها : هذه الأبيات التي لا يكاد يجهلها أحد من القراء وهي :

ملكنا فكان العفو منا سجية ... ولما ملكتم سال بالدم أبطح
وحللتم قتل الأسارى وطالما ... غدونا عن الأسرى نعف ونصفح
فحسبكم هذا التفاوت بيننا ... وكل إناء بالذي فيه ينضح(٢٥)

إنّ أهمية هذه الأبيات تتجسّد في كونها تتناول ظواهر أخلاقية تمسّ السلوك البشري العام ، وتتغلغل إلى أدقّ نزعات الإنسان في تعامله مع الآخرين . . . فبالرغم من أنّ هذه الأبيات قالها الشاعر موازناً بين سلوك المنتسبين لأهل البيت (ع) وسلوك المنتسبين لأعدائهم : من حيث العفو الذي طبع سلوك الطائفة الأولى حيال العدو (كما حدث للنبي (ص) في تعامله مع الأمويين في فتح مكة ، أو حدث للإمام زين العابدين وسواه عندما أحسنوا إلى القتلة) مقابل الطائفة الأخرى التي سفكت الدم عندما تمّ لها

(٢٥) نفسه : ص ٢٠٨ .

الملك (مثل الأمويين والعباسيين في قتلهم للمنتسبين للنبي (ص) وأهل بيته) . . .

المهم ، بالرغم من أنّ هذه الأبيات قيلت في هذا السياق المشار إليه ، إلاّ أنّها تردّدت مَثَلاً على الألسن في مختلف العصور بسبب كونها قد صيغت بلغة فنية تجمع بين الخاص والعام ، بصفة أنّ الفن الناجح هو الفن الذي ينتقل من الخاص إلى العام ، أي الفن الذي يتناول قضية جزئية ، أو خاصة ، أو محلية أو ذات مرحلة زمنية محدّدة ، ثم يصوغها بنحو تنسحب على مطلق القضايا : فتصبح كليّة أو عامة لا تخصّ زماناً دون آخر ولا مكاناً دون سواه ، ولا قضية دون أخرى . . . فإذا كانت القضية ـ مضافاً لعموميّتها ـ تتميّز بكونها تمسّ أدق نزعات الإنسان (من حيث مسالمته وعدوانيته) : حينئذٍ يكتسب الفن ... النجاح ، ومن ثَم : يكتسب شهرة وذيوعاً بالنحو الذي لحظناه في النموذج المتقدم . . وهذا كلّه من حيث القيمة الفكرية . . . .

أمّا من حيث القيمة الفنية ، فإنّ صياغة (القضية العامة) بلغة ذات عنصر صوري (استدلالي) من جانب ، ثم اقترانها بالإحكام اللغوي من جانب آخر : يكسب النص مزيداً من النجاح الفني كما هو واضح ، . . . فالشطر الأخير مثلاً (وكلّ إناء بالذي فيه ينضح) يظل نموذجاً فنياً شامخاً : من حيث كونه (صورة استدلالية) تقوم على رصد العلاقة بين نزعة الخير والشر وتجسيدهما أو تشبيههما بالإناء : ينضح بما فيه . . . كما أنّه مصوغ بلغة محكمة متينة لا أثر فيها للتفكك أو الابتذال اللغوي . . .
ويمكننا ملاحظة كل من البُعدين : الاستدلالي والإحكام ، في نماذج أخرى من نحو :

هل المال إلاّ خادم شهوة الفتى ... وهل شهوة إلاّ لجلب المعاطب
فلا تطلبنّ منه سوى سدّ خلة ... فإن زاد شيئاً فليكن للمواهب

ونحو :

وجوه لا يحمّرها عتاب ... جدير أن تصفّر بالصغار
فما دان اللئام لغير بأس ... ولا لاَنَ الحديد لغير نار[٢٦]

ونحو (صياغة الحقيقة السابقة : وَفق تفصيل آخر) :

---

(٢٦) نفسه : ص ٢١٣

إنّ الحـديـد تلين النـار شـدّتـه ولـو صببت عليه الماء ما لانـا[٢٧]

إنّ النموذج الأخير ـ على سبيل المثال ـ يعدّ من (الصور الفنية الاستـدلالية) التي تتناول سمات بشرية عامة من حيث الفارقية بين الأسوياء والمرضى ، فالشخصية السويـة (تستحيي)من العتاب، وتستجيب لمن أحسن إليها بـالشكر والتقـدير ، عـلى العكس من الشخصية العصـابيـة التي (تتمـرّد) عـلى المحسن إليهـا ، وحينئـذٍ : لا بـدّ من معاقبتها ، بصفة أنّ الإحسان إليها يعدّ تشجيعاً لمزيد من التمرّد . . . وقد صاغ الشاعر هذه الحقائق من خـلال الصور (الـرمزيـة) حيث (رَمَزَ) للخجـل والطيبـة بـ (احمرار الوجه) ، ورَمَز للتمرّد والخبث بـ (اصفرار الوجه) : حيث إنّ تحقير الشخصية المتمرّدة يستتلي ردّ فعل ينعكس في مـظهر خـارجي هو : اصفـرار الـوجـه ، أي : الإحسـاس بالهوان الذي يصيبها . . . والمهم ، أنّ الشاعر صاغ هذه الظواهر النفسية من خلال لغة الفن ، فيـما نجح تمـاماً في استخـدامها من خـلال الرمـوز المصحوبـة بالإثـارة والجـمال والطرافة ، بالنحو الذي لحظناه . . .

* * *

أخيراً ، ينبغي ملاحـظة أنّ هذا الشـاعر لم يجنح إلى اللغة الـتزويقية التي طبعت غالبية النتاج الشعري في العصر الوسيط . . ولعلّ : ذلك يعود ـ كما ألمحنا عنـد حديثنـا عن الشاعر الطغرائي أيضاً ـ إلى كون الشاعر قد ظهر في أوائل الفترة التي نؤرّخ لها . . . لكن (وهذا ما نلحظه لدى آخـرين فيما نعـرض لهم لاحقاً) نجـد أنّ « التزويق » بـرز بنحو ملحوظ أحياناً في أوائل الفترة التي نؤرّخ لهـا أيضاً ، ممـا يمكن تفسيره بـأنّ المعايـير الفنية تظل متأرجحة بين الطابع الفردي والاجتماعي ، فيما يسحب الـطابع الأخـير آثاره على البعض (أي : التأثّر باللغة التزويقيّة) بينا لا ينسحب على الآخرين ، بالنحو الذي سنقف عليه لاحقاً . . .

* * *

والآن : إذا تابعنا أوائـل الفترة التي نؤرّخ لهـا ، وجدنـا أنّ « التزويق » لا أثـر له

(٢٧) نفسه : ص ٢١٤ .

أيضاً في نتاج حفنة كبيرة من الشعراء ، وفي مقدِّمتهم : شعراء الالتزام ، . . . وبالرغم من أنّ الملتزمين ، ينشطرون إلى طائفة تُعنىٰ بالتزويق وأخرى لا تُعنى به ، فإنّ الطائفة الأخيرة يمكن أن نفسّر عدم عنايتها بالتزويق بأنّ ذلك ينبع من تصاعدهم العاطفي الذي يدفعهم إلى التعبير عن الدلالات الفكرية بنحو مباشر : يتخلّى حتى عن عنصر (الصورة) المكثّفة بل حتى عن الصورة العادية ، فضلاً عن تخلّيهم عن (التزويق الصوتي واللفظي) فيما ينبغي التخلّي عنه بطريق أولى . . . ويمكن ملاحظة هذه الطوابع في أسماء متنوعة ، يجيء في مقدمتها إسم الشاعر علي بن عيسى : (صاحب الكتاب المعروف باسم (كشف الغمة) ، والملقّب بـ :

الأربلـــــــي

إنّ هذا الشاعر الذي فرض اسمه على حقل الأدب وسوّاه من ضروب المعرفة ، قد توفّر على الشعر الملتزم بحيث خصّص لكل من المعصومين (ع) قصيدة أو أكثر وهو أمر لا يتوفّر إلّا لعدد نادر من الأسماء الملتزمة . . والمهم أنّ نتاجه الشعري يظلّ موسوماً بالمباشرة والألفة والعفوية دون أن يُعنى بالصورة أو النحت اللغوي أو الإيقاعي إلّا في سياقات نادرة من نحو قوله (في تمجيد الإمام علي (ع) :

وربّ يوم كظل الرمح ما سكنت   نفس الشجاع به من شدّة الوهل
ومأزق الحرب ضنك لا مجال به   ومنهل الموت لا يغني عن النهل
والنقع قد ملأ الأرجاء عثيره   فصار كالجبل الموفى على الجبل
جلوته بشبا البيض القواضب ، والجرد السلاهب ، والعسالة الذبل[٢٨]

ومن نحو تمجيده لأهل البيت (ع) :

يخلفون الشموس نوراً وإشراقاً ، وفي الليل يخجلون البدورا[٢٩]

ونحو قوله عن الحسين (ع) :

(٢٨) الغدير : ج ٥ ، ص ٤٥٢ ، ٤٥٣ .
(٢٩) نفس المصدر : ص ٤٥٦ .

وأتوها : صمّاء ، شوهاء ، شنعاء ، أكانت قلوبهم من حديد[٣٠]

ونحو :

وهواكم طوق له وسوار   وعليه من المخاوف سور[٣١]

الملاحَظ في هذه النصوص وسواها ، أنّها تتوكّأ على (الصورة) التشبيهية والاستعارية والرمزية والتمثيلية وسواها دون أن تتضخّم أو تتضبّب أو تتفرّع ، كما أنّها تخلو من (الصورة الاستدلالية) التي تتكثّف لدى شعراء يعنون بالنحت والصياغة والتغلغل إلى باطن الظواهر . . . كما أنّها ـ أي النماذج أعلاه ـ يحفل بعضها بعنصر إيقاعي (تزويقي) مثل (شوهاء ، صمّاء ، شنعاء) ومثل : (البيض القواضب ، والجرد السلاهب)الخ . . . أولئك جميعاً ترد عابرة بالقياس إلى غالبية نتاجه الذي يعتمد المباشرة ، والألفة ، والعفوية ـ كما قلنا ، حيث يحتجزه التصاعد العاطفي عن العناية بالصياغة أو النحت اللغوي أو الصوري . . إنّه يرسل الأبيات إرسالاً عفوياً على هذا النحو :

يا أشرف الناس من عرب ومن عجم   وأفضل الناس في قول وفي عمل
يا من به عرف الناس الهدى وبه   تُرجى السلامة عند الحادث الجلل[٣٢]
يا سيّد الناس ، يا من لا مثيل له   يا من مناقبه تسري سرى المثل

* * *

ومَن كان في الحشر : الرسول خصيمه   فإنّ له نار الجحيم مقيل
فإنّهم آل النبي وأهله   ونهج هداهم بالنجاة كفيل
مناقبهم بين الورى مستنيرة   لها غرر مجلوّة وحجول[٣٣]

* * *

أيّها السادة الأئمة أنتم   خيرة الله أوّلاً وأخيرا

---

(٣٠) أدب الطف : ج ٤ ، ص ١١٨ .
(٣١) نفس المصدر : ص ١٢١ .
(٣٢) الغدير : ج ٥ ، ص ٤٥٢ .
(٣٣) أدب الطف : ج ٤ ، ص ١١٩ .

مـن يجـاريكـم وقـد طـهّـر الله تـعـالى أخـلاقكـم تـطهـيرا(٣٤)

هذه النماذج وسواه ، مترسّلة : موشّحة بصورة مترسّلة أيضاً ، فقوله ـ على سبيل المثال ـ (يا من مناقبه تسري سرى المثل) تتضمن تشبيهاً مألوفاً لا يكلِّف القارىء أدنى جهد في استخلاص دلالة ، كما أنّ الصورة (التضمينية) (طهّر الله تعالى أخلاقكم تطهير) لا تكلّف القارىء أي جهد في استخلاصها من آية التطهير الكريمة . . . أمّا قوله مثلاً :

يـا أشرف النـاس من عــرب ومن عجم وأفضــل النــاس في قــول وفي عــمــل

فهو ترسّل ، ومباشرة ، وعفوية : مصوغة بلغة ذات جرس مترسّل أيضاً . . . . أولئك جميعاً تظل ـ في تصورنا كما ألمحنا ـ نابعة من تصاعده الوجداني الذي لا يسمح للصياغة أو النحت أن تصدّه عن الترسّل حيال ذلك . . .

وهذه الطوابع نجدها ملحوظة بنحو أشد عند شاعر ملتزم آخر هو :

ابن أبي الحديـــــد

إذا كان (الأربلي) يُعنىٰ حيناً بالعنصر الصوري والإيقاعي ، فإنّ ابن أبي الحديد يكاد يتخلّى حتى عن هذه العناية النسبية بعناصر الصياغة والنحت ، بحيث يتمحّض نتاجه لعنصر « المباشرة » و « الترسّل » . . . ولعلّ تصاعده الوجداني أيضاً (بخاصة في تمجيده لشخصية الإمام علي (ع) فيما تكفّل بشرح أحاديثه التي جمعها الشريف الرضي) يفسّر لنا سبب لغته الشعرية المباشرة . . . إنّه معنيّ بالتمجيد لعليّ (ع) وأهل البيت بعامة (مع أنّ هناك فواصل فكرية بينه وبينهم : من حيث كونه معتزليّاً) إلاّ أنّ الفواصل الفكرية (وهو ما لحظناه عند الشافعي سابقاً ، أو ما نلحظه عند سواه لاحقاً) لا تحتجز الشخصية المحايدة من التسليم بالحقائق ، بل تحملها على التصعيد الوجداني بنحو تعوّض من خلاله : عن الإحساس بعدم الانتساب الكامل إلى التيّار الفكري للمعصوم (ع) . . . المهم ، يمكننا ملاحظة اللغة المباشرة في نماذج من نحو :

(٣٤) الغدير : ج ٥ ، ص ٤٥٥ .

يا برق إن جئت الغري فقل له أتراك تعلم من بأرضك مودع
فيك ابن عمران الكليم وبعده عيسى يقفيه ، وأحمد يتبع
بل فيك جبريل ، وميكال ، وإسرافيل ، والملأ المقدّس أجمع
بل فيك نور الله جلّ جلاله لذوي البصائر يستشف ويلمع
هذا ضمير العالم الموجود عن عدم ، وسر وجوده المستودع
. . . .
هذا هو النور الذي عذباته كانت بجبهة آدم تتطلّع
. . . .
والله لولا حيدر ما كانت الدنيا ، ولا جَمَعَ البريّة مجمع

إنّ التصاعد الوجداني ملحوظ في النماذج أعلاه ، كما أنّ اللغة المباشرة (والله لولا حيدر . . .) (فيك ابن عمران الكليم . . .) الخ : تبرز بنحو ملحوظ ، بالرغم من أنّ تضمينه لموسى وعيسى وجبريل الخ ، يظل عنصراً (صورياً) ، إلاّ أنّ هذا العنصر نفسه صيغ بلغة مباشرة ، . . .

طبيعياً لا نعدم صوراً تتناثر خلال القصيدة من نحو :

هذا هو النور الذي عذباته كانت بجبهة آدم تتطلّع

وهي صور فنية بالغة الإثارة والطرافة : دلالياً وإيقاعياً . . . .

ومن نحو :

واسوف تربك صاغراً ، وأذلّ في تلك الرُبى وأنا الجليد فأخضع
. . . .
ما الدهر إلاّ عبدك القن الذي بنفوذ أمرك في البريّة مولع[٣٥]

كما أنّنا نواجه صوراً مقرونة بصياغات تزويقية من نحو :

فما ماس موسى في رداء العُلى ولا آب ذكراً بعد ذكرك أيّوب

(٣٥) القصائد العلويات السبع : مؤسسة الأعلمي ، طهران ، ص ١٣٣ ، ١٤٧ .

بيد أنّ هذه الصور أو الصياغات التزويقية تردُ عـابرة بـالقياس إلى السمـة العامـة لنتاجه : كما لحظنا .

* * *

شـــــعراء من مصــر

لقد برز في مصر ـ في أوائل الفترة التي نؤرّخ لها ـ أكثر من شاعر متميـز ، بعضهم يُعنىٰ بالتجارب الشعرية المنحرفة (مثـل الجنس) ، وهذا من نحـو « الشاب الـظريف » و« البهاء زهير » وسواهما ـ وهم بالقياس إلى الغـالبية ضئيلو العـدد ، حيث نلحظ أسماء أخرى تُعنى بالأدب السوي من أمثال « ابن الفارض » حيث يجسّد خـطاً شعريـاً ينتسب إلى (العرفان) أو : التفـاعل الـوجداني مـع الله تعالى ، . . كـما نجد من يُعنى بتمجيـد النبي (ص) من أمثال (البوصيري) الذي عُرِف بقصائـده النبويـة ، . . . كما نجـد من يُعنى بتمجيد أهل البيت (ع) مثل طلائع بن رزيك (الملقّب بالمَلك الصالح) فيما جسّـد هذا الشاعر وسواه تياراً نشيطاً في هذا الميدان . . . ونـظراً لأهمية هـذه التيارات الثـلاثة (الشعر المرتبط بالله تعالى ، وبـالنبي (ص) وبأهـل البيت (ع)) وتجسيد كـل واحد من الشعراء لكل من التيارات المشار إليها) ، حينئذٍ يجدرُ بِنا أن نقف مع ممثلي هذه التيارات التي تصبّ في (الشعر الملتزم) .

لكن قبل ذلك ينبغي أن نعرض لممثلي التيارات الأُخرى ، وفي مقدمتها : شعراء فرضت أسماءها على خارطة الأدب المصري ، . . . ومن هذه الأسماء يبرز الشاعر :

ابن نباتــــــــه

يطلق مؤرخو الأدب على هذا الشاعر لقب (أمـير شعراء المشرق) ، نـظراً لتميّزه الفني في ميدان الشعر ، وهو تميّز يتمثـل في لغته الشعـرية التي تـطبعها الـرشاقـة والخفّة والنعـومة مضـافاً إلى الإحكـام ، . . . وفي تصوّرنـا أنّ طبيعة الفـترة التي أفرزت نتـاجاً متـوسّط القيمة بـالقياس إلى الفـترات السابقـة ، هي التي سمحت بإطـلاق أمثلة هـذا اللقب على الشاعر حيث تظل المبالغة في تثمين نتاجه أمراً ملحوظاً ، وإن كنّا ندرجـه في

مقدمة كبار شعراء العصر بنحو عام ، . . . المهم أنّ هذا الشاعر ـ فنياً ـ يتميّز بالنضج ، وبرشاقة اللغة ، وإحكامها ، وببعده عن « التزويق » إلاّ في سياقات خاصة . . . وأمّا فكرياً ، فإنّ شطراً من نتاجه ينتسب إلى الأدب السوي دون أدنى شك بخاصة تمجيده للنبي (ص) فيما يذكر المؤرخون بأنّ توفّره على التمجيد النبوي قد تمّ بعد تقدّمه في السن بعد أن وظّف شعره سابقاً في ميادين منحرفة . . . ولعلّ الأبيات التالية تكشف عن صراعه الذي يحياه (حيث يخاطب النبي (ص)) .

خلقت شفيعاً للأنام مشفّعاً ... فرجواك في الدارين أجدىٰ وأجدر
ولي حالتا دنيا وأخرى ، أراهما ... يمرّان بي في عيشة تتمرّر
حياة ولكن بين ذلّ وغربة ... فلا العزّ يستجلي ولا الدين يفتر
وعزم إلى الأخرى يهمّ نهوضه ... ولكنه بالذنب كالظهر موقر
تبصّرت في هذا وذاك كأنّني ... من العجز والبؤس قتيل مصبّر
وها أنا ذا بلغت عذري قاصداً ... وأيقنت أنّ النجح لا يتعذّر[٣٦]

وبغضّ النظر عن صراعه المذكور ، يعنينا أن نقف عند نماذج من تمجيده للنبي (ص) ، وهذا من نحو (القصيدة ذاتها) :

تهاوى لمأتاه النجوم كأنّها ... تشافه بالخدّ الثرى وتعفر
. . . .
نبيّ له الحوضان : هذا أصابع ... تفيض ، وهذا في القيامة كوثر
وعن جاهه الناران : هذي بفارس ... تبوخ ، وهذي في غد حين تحشر[٣٧]

لا شك ، أنّ النموذج المتقدم يتّشح بإحكام ملحوظ ، وبجمالية فائقة من حيث العنصر الصوري الذي يتوكّأ عليه ، حيث يجمع من خلاله بين الصورة المباشرة والصورة المركّبة ، وحيث يقابل بين هذه الصور . . . ، فهنا حوض دنيويّ هو : كرم النبي (ص) حيث استخدم الشاعر الصورة الرمزية (أصابع تفيض) للتعبير عن

---

(٣٦) ابن نباتة ، أمير شعراء المشرق : دار المعارف ، القاهرة ، ص ٢٧٩ .

(٣٧) نفس المصدر : ص ٢٧٨ .

الكرم ، مثلما استخدم الصورة الرمزية (الحوض) فيما رتّب على الحوض (وهو : قابلية الكرم) : ممارسة الكرم (وهو : الأصابع التي تفيض) ، ثم (قابَلَ) بين الحوض الدنيوي المشار إليه (وهو صورة رمزية) ، وبين الحوض الأخروي (وهو صورة مباشرة) . . . كذلك ، في صياغته لصورة (النار) التي خمدت في فارس عند ولادته (ص) ثم النار التي تخمد في اليوم الآخر من خلال شفاعته ، حيث جاء (التقابل) بينهما موسوماً بالطرافة ، بصفة أنّ مولده يقترن بالحوض دنيويّاً ، مثلما يقترن أخروياً أيضاً . . .

وهذا النوع من التقابل نلحظه في نماذج أخرىٰ من نتاجه ، من نحو ذكره للموت (حيث يتحدّث عن الملوك ومصائرهم) :

لم يحمهم سرد داود الذي ملكوا من المنون ولا جنّ ابن داود

حيث قابل ـ من جانب ـ بين داود وسليمان عليهما السلام (من حيث كون أحدهما أباً والآخر ابناً) ، كما قابل بين داود من حيث إلانَة الحديد له ، وبين سليمان من حيث تسخير القوىٰ له ، وهما مظهر السيطرة الدنيوية ، . . .

والأهم من ذلك ، أنّ الشاعر توكّأ على (الصورة التضمينية) من جانب ، (وهو استخدام لنصوص القرآن الكريم) ، واستمرها لتجربة الموت من جانب آخر ، وحوّلها إلى رموز جديدة من جانب ثالث . . . فإذا أضفنا إلى ذلك : إحكام اللغة ورشاقتها ، . . . حينئذٍ ـ يتآزر العنصر الفكري والفني ـ يكتسب مثل هذا النتاج قيمته الأدبية دون أدنى شك .

* * *

وندع هذا الشاعر ، لنقف عند شاعر آخر يماثل ابن نباتة في لغته الشعرية (من حيث رشاقة اللغة وإحكامها) هو الشاعر :

البهاء زهير

برز اسم هذا الشاعر في الفترة التي نؤرّخ لها . . . ، كما أنّه اكتسب ذيوعاً وشهرة جعلته في مقدمة شعراء العصر . . . بيد أنّ غالبية نتاجه تصبّ في موضوعات منحرفة

تتصل بالجنس والخمر واللهو مما أفقد نتاجه قيمة الفن . . بيد أنّنا لا نعدم ملاحظة بعض النتاج السوي لديه ، من نحو قوله :

اخلص لربك فيما كان من عمل ولـيتفق منك : إسرار وإعلان
فكلّ فكرٍ لغير الله وسوسة وكلّ ذكر لغير الله نسيان(٣٨)

إنّ هذا النموذج يعدّ تلخيصاً لمهمة الإنسان عبادياً ، فيما تطالب التوصيات الإسلامية بألّا يُعنىٰ الإنسان بفكرٍ سوىٰ الله تعالى ، وألّا يُعنىٰ بذكرٍ سوى الله تعالى ، فالفكر ـ لغير الله ـ وسوسة ، والذكر لغير الله نسيان وسهو : كما يقول الشاعر . . . لكن عندما نتأمّل ديوان الشاعر نجده مشحوناً بـ (فكرٍ لغير الله تعالى) و (ذِكر لغير الله تعالى) . . . وهو مما يؤسف له ، . . . ونحتمل أن يكون الشاعر قد كتب هذا النموذج في مرحلة متأخّرة من عمره ، أو في لحظة من لحظات الصحو ، وهو أمر طالما تتوفّر الشخصية عليه بحيث تصحو من رقدتها عبر تجربة من تجارب الحياة ، . . . لذلك نجد بين حين وآخر نماذج سوية من نحو ما لحظناه ، ومن نحو قوله :

يا رب قد أصبحت أرجوك وأرجو كرمك
يا رب ما أكثر ما كثرت عندي نعمك
يا رب عن إساءتي يا سيّدي ما أحلمك(٣٩)

ومن هذه الصحوات قوله أيضاً :

وكم بائع دِيناً بدنيا يرومها فلم تحصل الدنيا ولم يسلم الدِين
ولو حصلت ما فاز منها بطائل وأصبح مفتوناً بها وهو مغبون(٤٠)

وقوله أيضاً (فيمن يقدح الآخرين) :

أتقدح فيمن شرف الله قدره وما زال مخصوصاً به طيب الثنا
. . . .

(٣٨) ديوان البهاء زهير : ص ٣٣٥ .
(٣٩) نفس المصدر : ص ٢٠٩ .
(٤٠) نفسه : ص ٢٤٣ .

رجـال لهم سـرّ مـع الله خـالص ولا أنت من ذاك القبيل ولا أنا[٤١]

فنيـاً

يلاحظ أنّ رشاقة اللغة ، وخفّة الأوزان ، وضآلة العنصر الصوري ، والتقابل بين الصور ، مقترنة بشيء من « الطرافة » ومن « التزويق » : هو الطابع العام لنتاج الشاعر . . . ويمكن ملاحظة هذه السمات في نموذج من نحو قوله في رثاء بعض إخوانه :

فبعدك ليس يفرحني بشير وبعدك ليس يحزنني نَعيّ
لئن كان الردى بشراً سويّاً لها بل أيّها البشر السوي
عصاني الصبر بعدك وهو طوعي وطاوع بعدك الدمع العصيّ
فيا جزعي تعزّ فليس صبر ويا ظمأى تسلّ فليس ريّ
لقد طوت الحوادث منه جسماً وليس لذكره في الناس طيّ
مضواً بسريره وعليه نور جلي ، تحته سر خفيّ
وفي أكفانه ندب سرّي تخلّف بعده ذِكر سنيّ
على حين استفاض الذِكر عنه وحين أتى ، كما اندفع الأتيّ[٤٢]

فهذا النموذج مشحون « بالتزويق » ـ التجنيس بخاصة ـ و« التقابل » : مع رشاقة اللغة وخفة الوزن . . كذلك يمكن ملاحظة (التجانس) و (التقابل) و (التكرار) في الأوزان الثقيلة أيضاً ، من نحو قوله (في رثاء شخص آخر) أيضاً :

وما كنت عنه أملك الصبر ساعة فما كان أقساني عليه وأقصاني
. . . .
وما الناس إلّا راحل بعد راحل إلى العالم الباقي من العالم الفاني[٤٣]

إنّ عبارات (أقساني ، أقصاني) و (الباقي ، الفاني) تظلّ صدى لمعايير العصر

(٤١) نفسه : ص ٣٤٤ .
(٤٢) نفسه : ص ٣٨٥ ، ٣٨٦ .
(٤٣) نفسه : ص ٣٥٠ .

التي تَعنىٰ « بالتزويق » : إلّا أنّ الشاعر لم يستخدم ذلك بنحوه المتكلّف بقدر ما يجيء عفوياً بخاصة مثل تقابله بين العالم الفاني (وهو الدنيا) وبين العالم الباقي (وهو الآخرة) حيث إنّ التقابلِ بينهما هو ظاهرة عبادية مألوفة : كما هو واضح . . .

ويلاحظ إيضاً ، أنّ « التضمين » يحتلّ مساحة كبيرة من نتاج الشاعر ، سواء أكان ذلك بالنسبة إلى تضمين النصوص القرآنية الكريمة ، أو الحديث ، وهذا من نحو :

لو نظر الناس لأحوالهم · لاشتغل الناس عن الناس

وقوله :

ما أصعب الحاجة للناس فالغنم منهم راحه اليأس(٤٤)
وبعد ذا مالك عنهم غنى لا بد للناس من الناس

وقوله :

قلَّ الثقاةُ ، فلا تَرْكُن إلى أحد فاسعد الناس من لا يعرف الناسا(٤٥)

إنّ هذه النماذج المنطوية على عنصر (الحكمة) مقتبسة من الأحاديث الإسلامية الكريمة التي تشير إلى اليأس عما في يد الآخرين ، وإلى العزلة : في نفس الوقت الذي تشير فيه إلى العملية الاجتماعية (تبادل المصالح) ، والعملية الاجتماعية الأُخرى (التوافق الاجتماعي) فيما أفاد الشاعر منها في تضمين نتاجه ، بالنحو الذي لحظناه . . . .

بيد أنّ ما يقلل من أهمية هذه النماذج الشعرية ، إنّها تجسّم لحظات الصحو عند شاعر يستجيب لنداء الخير عندما تواجهه شدائد الحياة : من موت لصديق أو جفاء من الناس ، أو أزمة فقر مالي . . . الخ ، في حين يتعينّ على الشخصية أن تحيا هذه المفهومات العبادية استمرارياً ، ما دام الشاعر نفسه قد أقرّ بأنّ كل فكر بغير الله تعالى :

---

(٤٤) نفسه : ص ١٧٨ .

(٤٥) نفسه : ص ١٧٩ .

وسوسة ، وكل ذكر بغير الله تعالى : نسيان لمهمة الإنسان العبادية ، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه .

التيار الملتـــزم

الأسماء المتقدمة وسواها تمثّل اتجاهات غير ملتزمة أو متأرجحة بين الالتزام وعدمه ، يقابلها ـ كما سبقت الإشارة ـ أسماء ملتزمة ، يحمل كل منها طابعاً التزامياً خاصاً : بعضها يصبّ في الاتّجاه العرفاني ، والآخر في الاتّجاه الذي يُعنى بتمجيد النبي (ص) ، والثالث : يضيف إلى ذلك أهل بيته عليهم السلام . . .

ونبدأ مع الاتّجاه الأوّل ، وممثّله الشاعر :

ابن الفـــــارض

قلنا ، أنّ هذا الشاعر يجسّد تياراً شعرياً يُعنى بالتفاعل الوجداني مع الله تعالى بحيث شكّل مدرسة متميّزة لا تنحرف عن الخط المشار إليه ، مكتسباً بذلك شهرة وذيوعاً وتردّداً على الألسن طوال العصور الأدبية . . . وأمّا فنيّاً فيلاحظ : أنّ هذا الشاعر قد استخدم لغة خاصة في نتاجه الشعري ، معتمداً (الرمز) في الإفصاح عن تجاربه الوجدانية مع الله تعالى . . . . ويلاحظ أيضاً أنّ المصطلحات المستخدمة في ميدان « الجنس والخمر » قد حوّلها هذا الشاعر إلى (رموز) للتجارب العرفانية ، من نحو :

سقتني حُمَيا الحب راحة مقلتي   وكأس مُحَيا مَن عن الحسن جلّت
. . . .
بريق الثنايا منك أهدى لنا سنى   بريق الثنايا فهو خير هديّة
وأوحى لعيني أنّ قلبي مجاور   حماك ، فتاقت للجمال وحنّت(٤٦)

ونحـــو :

(٤٦) انظر القصيدة في ديوان ابن الفارض : دار التراث ، بيروت ، ج ١ ، ص ١٣٨ ، ١٨٨ .

وتعـذيبكم عذاب لـديّ وجوركم علي بما يُفضي الهوى لكم عدل[٤٧]

لا شك ، أنّ التوكّـوء على (الـرمز) يُعَـدّ فضيلة فنية ، كـما أنّ استثمار (رمـوز) خاصة ونقلها من تجارب سلبية إلى تجارب سوية : يُعدّ ميزة فنية أيضاً ، . . . فضـلاً عن أنّ تخصّص الشاعر لها (أي الرموز) واقترانها بشخصيتـه : يكسب الشاعـر مزيـداً من القيمة . . بيد أنّنا نتحفظ في الاستخدام المـطلق لهذه الـرموز : نـظراً لاقترانها الشرطي من جـانب (حيث يتداعى الـذهن تلقائيـاً إلى مصـطلحـات لم يـأنس بهـا : في تجـارب الآخـرين) ، ولكـون بعضهـا رمـزاً مكشـوفـاً أو صـارخـاً من نحـو : (بـريق الثنـايا) الـخ ، . . حيث إنّ الاستخدام النـاجح للرمـز هو : استثـمار الدلالـة العـامـة للظاهرة (مثل : الهوى مطلقاً) . . . أمّا تحويله إلى (ثنايـا) وما إليـه فأمـر يفقد الـرمز حيويته ، . . . ولكونها ـ من جانب ثالث ـ لا تتناسب مع حقيقة السماء (حتى لو كـانت ـ مجازياً ـ مـألوفـة لدى القـارىء) وهذا من نحـو قولـه (وتعذيبكم) و (جـوركم) ، حيث إنّ (الجور) أو (التعذيب) حتى لو استخدم بهـذا النحو : لا يتنـاسب البتة مـع الموقف . . . لكن ، خارجاً عن هذه التحفّظات يظل استخدامه للرموز أمراً لـه حيويتـه و (طرافته) الفنية التي تحظى بالتقدير دون أدنى شك ، وهذا من نحو قوله :

وكـفـاني عـزّاً بـحـبـك ذليّ وخضوعي ، ولست مَن أكفاكا[٤٨]

ونحـــو :

وأوحى لعـيني ، أنّ قـلبي مجـاور جمـال ، فتـاقت للجـمال وحنّت

حيث أنّ (الذلّ) و (الخضوع) و (الحبّ) و (الجمال) : تشكّل دلالات عامة حوّلها الشاعر إلى رموز عرفانية ، أكسبت تجربته مزيداً من الإثارة الفنية . . . .

وإذا تجاوزنا ظـاهرة (الـرموز) إلى التعبـير الشعري المـطلق ، أمكننا مـلاحـظة التفاعل الوجداني مع ظواهر عامة ترتبط بمفهـومات التـوحيد ، والسلوك الملتزم بعـامة ، من نحو :

---

(٤٧) نفس المصدر : ج ٢ ، ص ١١٨ .

(٤٨) نفس المصدر : ص ٢١٤ .

وصمت نهاري رغبة في مثوبة وأحييت ليلي رهبة من عقوبة
ودققت فكري في الحلال تورّعاً وراعيت في إصلاح قوتي ، قوّتي
وأنفقت في يسر القناعة راضياً من العيش في الدنيا بأيسرِ بلغَة
وهذّبت نفسي بالرياضة ذاهباً إلى كشف ما حجب العوائد غطّت

ومهما يكن ، فإنّ تأرجح النتاج لدى هذا الشاعر بين اللغة الرامزة واللغة المباشرة : حسب متطلبات الموقف ، حيث إنّ البُعد المباشر (من نحو النماذج الأخيرة : الصيام ، إحياء الليل ، طلب الحلال ، أو قضية الإشهاد في عالم الذرّ الخ) تشكّل ضرورة فنية أيضاً : لتجلية الموقف في ميدان السلوك البشري العام ، . . . كما أنّ اللغة الرامزة تشكّل ضرورتها أيضاً : من حيث تعميق التجربة الوجدانية والتصاعد بها إلى درجة التفاعل والتفاني في محبّة الله تعالى . . .

* * *

الشاعر المتقدّم ـ كما قلنا ـ يجسّد تياراً يصبّ اهتمامه في رافد هو : الوحدانية . . . .

وهناك : شاعر يصب اهتمامه في رافد آخر هو (رسول الوحدانية : محمد (ص) ، حيث اشتهر بنتاجه الشعري في هذا الميدان ، ألا وهو الشاعر :

البوصيري

يُعدّ هذا الشاعر واحداً من أبرز الأسماء الأدبية التي عرفتها عصور الأدب ، بخاصة في قصيدته التي تتردد على الألسن (وفي مدح النبي (ص)) حيث تناولها الشعراء بالمباراة في أكثر من عصر ، كما تناولها الشرّاح ودارسو الأدب ، . . . مضافاً إلى قصائد أخرى تصبّ جميعاً في مدح النبي (ص) . . . ولعلّ الشهرة التي حَظي بها هذا الشاعر تعود إلى جودة نتاجه من جانب وكونه يُعنى بتمجيد النبي (ص) فيما ظهر هذا الاتّجاه بوضوح بعد ضمور أدب اللهو في العصر الوسيط ، وكونه ـ من جانب ثالث ـ قد اقترنت كتابته لقصيدته المشهورة بكرامة هي : شفاؤه من مرض قد أصابه فيما توسّل بالنبي (ص) (من خلال هذه القصيدة) ، . . . والمهم ، أنّ هذه الأسباب وسواها

جعلت هذا الشاعـر : إسماً لامعـاً يفرض فـاعليته عـلى عصور الأدب ـ كـما قلنا ـ مـع ملاحظة أنّ تمكّنه الفني (من حيث الصياغة : بخاصة « الإحكام » أو « المتانة » التركيبيّة التي طبعت نتاجه ، مع احتفاظه بلغة مشرقـة ملحوظـة . . . هذه اللغـة الفنية سـاهمت ـ دون أدنى شك ـ في فرض فاعليته الأدبية المشار إليها . . . . .

ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال النماذج الآتية ، ومنها : قصيدته التي اشتهر بها :

أمـن تـذكـر جيران بذي سَـلَمٍ ... مـزجت دمعاً جـرى من مقلّة بدم

. . . .

فـاق النبيـين في خَلق وفي خُـلُقٍ ... ولم يـدانـوه في عـلم ولا كـرم

منـزّه عـن شريك في محـاسنـه ... فجـوهـر الحسن فيه غـير منقسم

فـمبـلغ الـعلم فـيـه إنّه بشر ... وإنّـه خـير خـلق الله كـلّهـم

. . . .

سريـت مـن حـرم لـيـلاً إلى حـرم ... كما سرى البرق في داج من الـظلم

فـظلّت تـرقى إلى أن نلت مـرتبـة ... من قـاب قـوسين لم تـدرك ولم تـرم

وقـدّمَـتْـكَ جميـع الأنـبيـاء بهـا ... والـرسـل تقـديم مخدوم عـلى خدم

وأنت تخـترق السبـع الـطبـاق بهم ... في موكب كنت فيه صاحب العلم(٤٩)

فاللغة الشعرية هنا : تتميّز بـانسيابيـة ملحوظـة ، ذات إشراق وإحكام ملحـوظ أيضـاً ، مضافـاً إلى أنّ العناصر اللفـظية : من تقـابل وتتـابـع وتـوازن بـين العبـارات والدلالات ، مع عناية معتدلة بالصورة ، وتزويق عابـر . . . ، أولئك جميعـاً تساهم في إضفاء المتعة الجمالية على النص : دون أدنى شك . . .

ويمكننـا ملاحـظة بعض هذه الـطوابع في قصيـدة أخرى (في تمجيـد النبي (ص) أيضاً) ، حيث وصَلَها بتمجيد أهل البيت (ع) :

كـيف تـرقـى رقيّـك الأنـبيـاء ... يـا سـماء مـا طـاولتهـا سـماء

. . . .

يـا أبـا القـاسم الـذي ضمن أقسـامي عـليـه ، مـدح لـه وثنـاء

---

(٤٩) نفسه : ص ٢٠٩ ، ٢١٣ .

بالعلوم التي لديك من الله بلا كاتب لها : إملاء
وبريحانتين طيبها منك الذي أودعتهما الزهراء

. . . .

ما رعى فيهما ذمامك مرؤوس ، وقد خان عهدك الرؤوساء

. . . .

وقست ثمّ قلوب على من بكت الأرض فقدهم والسماء

. . . .

كل يوم وكل أرض لكرب فيهم كربلا وعاشوراء

. . . .

آل بيت النبي طبتم ، فطاب المدح لي فيكم وطاب الرثاء

فالملاحظ في هذا النص ، ضمور العنصر الصوري فيه ، إلاّ أنّه قد عوّض بانسيابية اللغة ومتانتها ، وبعناصر لفظية مثل « التكرار » ، ومثل « التقابل » ، و « التماثل » من نحو (مدح ، ثناء) (كربلاء ، عاشوراء) مقابل (الأرض ، السماء) (مرؤوس ، رؤساء) (المدح ، الرثاء) الخ . . .

المهم ، أنّ هذه السمات الفنية ، مشفوعة بعاطفته المتصاعدة حيال النبي (ص) ، ثم أهل البيت (ع) : تظل مؤشّراً إلى تيار فكري توفّرت البيئة المصرية عليه ، حيث أفرزت شاعراً مثل (ابن الفارض) يعنى بالتوحيد ، ومثل (البوصيري) يُعنى بالنبوة ، ثم مثل شاعر آخر ، يُعنى بالإمامة وبأهل البيت (ع) ، وهو الشاعر :

طلائع بن رزيك

إذا كان ابن الفارض يتميّز بعنايته بالشعر العرفاني ، والبوصيري قد عرف بتميّزه بالشعر النبوي ، فإنّ ابن رزيك يتميّز بتصاعده العاطفي نحو أهل البيت (ع) ، حتى أنّه ليُغمىٰ عليه حينما يستحضر ذكرياتهم ، كما يقول :

يُغمى عليّ إذا ذكرت مصابكم حيناً فحينا[٥٠]

(٥٠) أدب الطف : ج ٣ ، ص ١١٣ .

كما أنّه غير مستعد لمصادقة من لا ينتسب بالمودة إليهم ـ كما يقول :

إنّ الخليل إذا تجنّب مذهبي قلت : ابتعد ، ما أنت لي بخليل[٥١]

وأمّا تعامله مع أعدائهم فهو كما يقول :

آليت لا ألفي عداة أئمّتي إلّا بعضب الشفرتين صقيل

إذن : التصاعد العاطفي لدى هذا الشاعر ، يظل سمة ملحوظة في نتاجه ، وهي ما تكسبه حرارة وحيوية دون أدنى شك . . . وقد انعكس هذا الجانب ـ ليس في نطاق التعامل الفني والاجتماعي ـ بل انعكس على الصعيد السياسي أيضاً : حيث يحتل الشاعر موقعاً سياسياً هو كونه (وزيراً) في مصر ، يضطلع بمهمات متنوعة يوظّفها في صعيد العمل والإعلام وسائر المؤسسات الرسمية ، من أجل أهل البيت (ع) . . . .

وأمّا فنيّاً

فإنّ لغة الترسّل والأُلفة والوضوح ، وعدم الاهتمام بكثافة الصورة : تظل هي المعلم المتميّز في نتاجه . . . .

ولنقرأ :

يا أهل بيت المصطفى ، أصبحتم النور المبينا
والله ليس يحبكم مثلي يميناً لن تمينا
كم ليلة سمع العدى مني بمدحكم رنينا
فنأوا كما ينأى الغريم غداة يستقصي ديونا
ولقد جعلت عليّ من نفسي بحبُكمُ ضمينا
إنّ الإله أعزّني بكم وأقسم لن أهونا
وإذا طمى بحر المخاوف كان ودّكم سفينا
وأرى يقيني فيكم مستنقذاً حقاً يقينا

(٥١) نفس المصدر : ص ١١٩ .

أسخنت من أعــدائكم ومن استمـال لهم عيــونــا
وكسبت من ثقتي بكم ـ يــا ســادتي ـ عــزاً مصـونــا
وتــواتــرت نعم الإلــه عــليّ أبكــاراً وعــونــا[٥٢]

إنّ الأُلفـة والوضـوح والعفويـة : تُلحَظ بجلاء في هـذا النموذج ، . . . كـما أنّ (الصـور الفنية) تـرِدُ خـاطفـة ، سريعـة ، لا ضبـابيـة فيهـا ولا تكثيف ، إنّها صـورة (تمثيليـة) عابـرة مثل (أصبحتم النـور المبينا) ومثـل (كـان ودّكم سفينـا) ، وصـورة استعارية مألوفة مثل (وإذا طمى بحر المخاوف) وصورة تشبيهية مألوفة أيضاً : ولكنهـا ذات طرافة وجـدة مثل (فنـأوا كما ينـأى الغريم ، غـداة يستقصى ديونـا) . . . وصورة (تضمينية) واضحة يقتبسها من القرآن الكريم مثل (وتـواترت نعم الإلـه عليّ أبكـاراً وعونا) . . . .

إنّ استخدام الصورة بهذا النحو من الأُلفـة والبساطـة (كما هي عبـارته الشعـرية أيضاً) ، لعلّها نابعة من طبيعة تركيبتـه الفكريـة التي يرفـدها الصـدق الوجـداني الذي تحياه أعماقه . . . والمهم ، أنّ جمالية الصورة تتأتى ـ مضافاً لألفتها ـ من اتّسامها حينـاً بما هـو طريف كـما أشرنا ، حيث إنّ تشبيهــه العدو ـ وهـو يستمـع إلى قصـائـده ـ يحـاول الهرب ، مثل ما يهرب المَدين من الدائن الذي يستقصي حقه : يظل (طريفاً) وحيّاً كل الحيوية : نظراً لقناعة المدين وإقراره بحق الدائن ، إلاّ أنّه ـ إمّا لإفلاسه أو تشبثه بما هو ليس مشروعاً ـ يضطره إلى الهرب من مواجهة الحقيقة . . .

ويلاحظ أيضاً أنّ « التزويق » لم يطبع نتاجـه إلاّ عابـراً وعفويّـاً فيما قلنـا أنّ البيئة الفنية لهذه الفترة التي نؤرّخ لها تتأرجح بين من يُعنى بالـتزويق ، وبين من يهمله ، وبـين من يعتدل في استخدامه ، وبين من يرِدُ لديه عابراً ، وهو أمـر نلحظه عنـد هذا الشـاعر من نحو ما ورد عابراً في قوله : (يميناً لن تمينا) وسواها مما جاء عفويّاً . . . وربمـا نجده حيناً آخر يتعمّد الصياغة التزويقية في شطر من القصيدة كما هو ملاحَظ في الأبيات الآتية (وهي عن الإمام الحسين (ع)) :

(٥٢) نفسه : ص ١١٢ ، ١١٣ .

ما للمنازل لا تبين حتى ولا أضحت تبين *

. . . .

وأنا الحزين عليهم ، أفربْعُهم أيضاً حزين
ولئن بكت تلك الرُّبى فمن العيون لها عيون
نعم المعين على تتابع دمعها : الماء المعين
لو لم تحنّ أسى لما اشتقّت من الحزن الحزون
وبكت حمائم لا تكاد هناك تحملها الغصون
وتكاد أصلاد الصخور لفرط رقّتها تلين
وترى الرياح : لها إذا مرّت بأيكتها أنين(٥٣)

فالملاحَظ أنّ الأبيات الأولى تتابعت ـ وهي موشّحة بالتجنيس من نحو (تبين أي تظهر ، تبين أي تبتعد) (عيون ، عيون أي الينابيع) (مُعين ، مَعين) (حزن ، حزون) ، بينما صيغت الأبيات الأخرى خالية من العنصر التزويقي المشار إليه ، . . . وهذا يعني ـ كما كرّرنا ـ أنّ التزويق يظل مجرد صدى لمعايير البيئة الفنية عصرئذٍ ، . . . ولعلّ ما قلناه من أنّ الصدق الوجداني وتصاعده لدى الشاعر هو الذي يطبع نتاجه ، . . . لعلّ هذا الصدق يقف حاجزاً عن أن يتجه إلى التزويق إلّا نادراً على نحو الندرة التي نلحظها في استخدامه للعناصر الصورية ، حيث كانت الألفة والبساطة هي الطابع العام لها ، متجانسة بذلك مع ألفة لغته وبساطتها ، . . . وكل أولئك ينسجم تماماً مع تركيبته الفكرية التي لا نجد بينها وبين صياغته الفنية انفصاماً ملحوظاً : كما هو طابع الكثير من الشعراء . . . والمهم ـ بعد ذلك كلّه ـ أن نشير إلى أنّ الخط الفكري والفني لهذا الشاعر قد واكبته مجموعة من الأسماء الشعرية التي أفرزتها أوائل هذه الفترة التي نؤرّخ لها . . . على تفاوتٍ بين مستوياتها الفنية : كما سنوضح ذلك في الحقل الآتي :

---

(٥٣) نفسه : ص١١٧ .

شـــــعراء آخرون

إنّ المنحى الفني والفكري الذي وَسَم نتاج الشاعر (ابن رزيك ـ الملك الصالح) قد واكبته أسماء معاصرة للشاعر المذكور ، حيث كانت العلاقات الشخصية والاجتماعية والسياسية والعبادية تنتظم هذه الأسماء وتصبّها في تيّار شعري : لا بد للمؤرّخ الأدبي أن يعرض له ـ ولو عابراً ـ ، . . . . ومن هذه الأسماء الشاعر :

القاضي المهـــذّب

السمات العامة لهذا الشاعر : أُلفة لغته وانسيابيتها بنحو يكاد ينفرد خلاله من بين شعراء هذه المجموعة في لغته الشعرية ، وأمّا بالنسبة إلى استخدامه للصورة ، فإنّ ذلك يتم حسب متطلبات الموقف ، . . . فبينا نجده في تمجيده لشخصية الإمام علي (ع) يمضي في لغة منسابة ، مترسّلة : لا يخترقها العنصر الصوري إلاّ عابراً ، من نحو :

وحبّـك أن يكن قـد حـلّ قلبي ... وفي لحمي استكنّ وفي عـظامي
فلولا أنت لم تـقبـل صلاتي ... ولـولا أنت لم يقبـل صيـامي
عسى أسقى بكأسك يوم حشري ... ويروي ـ حين أشربها ـ أوامي[٥٤]

إذا به في قصيدة أخرى ، يشحن كل بيت منها بصورة أو أكثر ، من نحو :

وتلقى الـدهـر منـه بليث غـاب ... غـدت سمـر الرمـاح لـه عـرينـا
تخـال سيوفـه أمـا انتضـاهـا ... جـداول والـرمـاح لهـا غصـونـا
وتحسب خيـله عـقبـان دجـن ... يـرحن مـع الـظلام ويغتـدينـا
إذا قـدحت بجنـح الليـل أورت ... سنا ، يعشي عيون النـاظرينـا[٥٥]

بيـد أنّ الصورة تكتسب بُعـداً آخر يـزيد من قيمتهـا : حينما تتـوكّأ عـلى عنـاصر (استدلالية) أو (حكميّة) ، وهو أمر يمكن ملاحظته لدى الشاعر المذكور ، من نحو :

إنّي امـروء قـد قتلت الـدهـر معـرفـة ... فـما أبـيـت عـلى يـأس ولا أمـل

(٥٤) نفسه : ص ٨٢ .
(٥٥) نفسه : ص ٧٩ .

أن يرو ماء الصبا عودي فقد عجمت　　مني طـروق الليـالي عـود مكتهـل

. . . .　　. . . . .

وأول الـعـمـر خـير مـن أوائـلـه　　وأين ضوء الضُحى من ظلمة الأصل

. . . .　　. . . . .

والبـدر تعـظم في الأبصـار صـورتـه　　ظناً ، ويصغر في الإفهام عن زحل(٥٦)

وبعامة ، فإنّ « الصور » تـظل عنصراً يستخدمـه الشاعـر في غالبيـة نتاجـه بنحو معتدل ، . . . كما أنّ انسيـابية لغتـه مقرونـة مع عنصر الصـورة بشكله المتقدّم ، تجعـل نتاجه موسوماً بجمالية خاصة : ما دمنا نعرف تماماً بـأنّ عنصرَي الصورة والإيقـاع حيثما يتـآزران في صياغـة النص ، حينئذٍ يكتسب النص جمـالية فـائقة يمكننـا مـلاحـظتهـا في النموذج الآتي ، . . . حيث يتفجّع على دولة الفاطميين في مصر :

هم نصب عيني : أنجـدوا أو غـاروا　　ومـنى فؤادي : أنـصفـوا أم جـاروا
وهـم مـكـان السرّ مـن قـلبـي وإن　　بُـعـدت نـوىً بهُـمُ ، وشطَّ مـزار
تـركـوا المنـازل والـديـار ، فـما لهم　　إلّا الـقـلـوب ، مـنـازل وديـار
واستوطنوا البيـد القفار ، فـأصبحت　　مـنهـم ديـار الأنس وهـي قـفـار
فـلئن غـدت مصر فـلاة بـعـدهم　　فـلهـم بـأجـواز الـفـلا أمـصـار
أو جـاوروا نجـداً فـلي من بعـدهم　　جاران : فيض الدمـع والتذكـار(٥٧)

واضح ، أنّ الجرس اللغوي في هذه الأبيـات يبلغ منتهى جماليتـه التي يتآزر فيهـا عنصر الصورة والإيقاع بنحو ملحوظ . . . وكما أشرنا ، فـإنّ هذا الشـاعر يـظل أنضج الشعراء المصريين : لغة وإحكاماً وجمالية ، بحيث ينفرد من بينهم بهـذه السمات المشـار إليها . . .

الشاعر المذكور هو : « القاضي المهذّب » ، . . . وهنالك شاعر آخر هو :

(٥٦) نفسه : ص ٨١ .
(٥٧) نفسه : ص ٨٧ .

القاضـــي الجليـــس

يتميّز هذا الشاعر بدوره بسمات تماثل الشاعر السابق : مع غنائية أقلّ ، وأُلفة لغوية أكثر ، . . . وهو أمر يمكننا ملاحظته في نموذج من نحو :

عشوت بأفكاري إلى ضوء علمهم فصادفت منه منهج الحق مهيعا
علقت بهم فليلح في ذاك من لحى تـوليتهم فلينعَ ذلك من نعا
تسرّعت في مدحي لهم متبرّعا وأقلعت عن تركي له متورّعا
بهم تقبل الأعمال من كل عامل بهم ترفع الطاعات لمن تطوّعا
. . . .
هم القائلون الفاعلون تبرُّعا هم العالمون العاملون تورّعا[٥٨]

ومن نحـــو :

أترى الجبال درت ، ولم تقذفهم منها صخور
أم كيف إذ منعوه ورد الماء ، لم تغر البحور ؟
حُرِمَ الزلال عليه ، لمّا حُلِّلت لهم الخمور . . .[٥٩]

ومن نحـــو :

فأما حياة يسحب المرء فوقها ذيول الغنى والعزّ بين صحابه
وأمّا سمات في العُلا يترك الفتى يقال : ألا لله درّ مصابه[٦٠]

ونحـــو :

قد أعلن الدهر ، لكن غالنا صمم عنه ، وانذرنا : لو أغنت النذر
يغرنا أمل الدنيا ويخدعنا أنّ الغرور بأطماع المنى غرر[٦١]

الملاحَظ في هذه النماذج : مماثلتها لغوياً وصورياً للشاعر السابق مع تفاوت في حجم الصورة أو غنائية اللغة ، . . . ويلاحظ أنّ الشاعر يتوفّر على صياغة خاصة تهب

---

(٥٨) نفسه : ص ١٣٣ .
(٥٩) نفسه : ص ١٣٥ .
(٦٠) نفسه : ص ١٤٨ .
(٦١) نفسه : ص ١٥٠ .

نتاجه جمالية من نمط آخر هو : التوكّوء على استئناف العبارة الجديدة بدلاً من العطف على سابقتها ، وهو نمط من الصياغة التي تزيد من (إحكام) النص و (تماسك) عبارته ، . . . لنلاحظ كيف يبدأ القول (علقت بهم : فليلح في ذاك من لحى) وكيف يستأنف (توليتهم : فلينع في ذاك من نعا) كذلك قوله (بهم تقبل الأعمال . . . .) واستئناف ذلك (بهم ترفع الطاعات . . .) . .

كما أنّ استخدامه لأدوات لفظية ، ومنها (الجملة المتقطّعة) و (الجملة الحوارية) ، تُضفي نمطاً آخر من الجمالية ، من نحو (قد أعلن الدهر) (لكن غالنا صمم عنه) و (وانذرنا) و (لو أغنت النذر) ، فهذه العبارات الأربع تُشكّل بيتاً كاملاً : إلّا أنّه أخضعها لعملية (تقطيع جُمَلي) من خلال التوكّوء على أدوات الاستدراك (لكن) والشرط (لو) ، فأكسبها جمالية محكمة في الصياغة ، . . . وكذلك ، فإنّ (الجملة الحوارية) من نحو (يقال : ألا لله درّ مصابه) ، تجسّد نمطاً من الصياغة التي تكسب النص حيوية فنية ، كما هو واضح . . .

* * *

عمارة اليماني

هذا الشاعر ، برز ضمن البيئة المصرية التي تحدّثنا عن خطها الفكري والفني . . . أنّه ـ بالرغم من انتسابه إلى اليمن ونشأته فيها ـ إلّا أنّ هجرته لمصر واندماجه في المناخ الفكري والسياسي الذي واكب حياة الوزير المصري (طلائع . . .) ضمن الأسماء الشعرية التي أشرنا إليها : جعل من هذا الإسم شاعراً غير منفصل عن هذه البيئة . . .

المهم ، أنّ الشاعر المذكور طبعته جملة من الخصائص المماثلة للأسماء المارّ ذكرها ، من حيث ألفة اللغة والاستخدام المعتدل للصورة ، مع عناية عابرة بالتزويق . . . وهذه الخصائص يمكن ملاحظتها في نماذج من نحو :

لهفي على النفر الذين أكفهم غيث الورىٰ ومعونة اللهفان

أشــلاؤهـم مــزق بكــل ثـنيــة وجسومهم صرعىٰ بكل مكان[٦٢]

ومن نحو : (حنينه إلى الدولة الفاطمية وتفجّعه عليها : بالنحو الذي لحظناه عند الشاعر : القاضي المهذّب) :

رميت يـا دهر كفّ المجـد بالشلل وجيده بعد حسن الحلى ، بالعطل

. . . .

هدمت قاعدة المعروف عن عجـل سعيت مهلاً ، أمَا تمشي عـلى مهل

. . . .

مـاذا عسى كانت الأفـرنـج فـاعلة من نسـل آل أمـير المؤمنـين عـلي

. . . .

مـررت بالقصر والأركـان خـاليـة من الـوفود ، وكـانت قبلة القبـل
فملت عنهـا بوجهي خـوف منتقد من الأعادي ، ووجه الحب لم يمل

. . . .

دار الضيـافة كـانت أنس وافدكم واليوم أوحش من رسم ومن طَلَل

. . . .

وكسوة الناس في الفصلين قد درست ورث منهـا جـديـد عنـدهم وبـلي
ومـوسم كان في يـوم الخليـج لكم يـأتي تجملكم فيـه عـلى الجمـل
والأرض تهتزّ في يوم « الغدير » كما يهـتزّ ما بـين قصريكم من الأسـل
والخيـل تعرض في وشي وفي شيـة مثـل العـرائس في حـلي وفي حلل

. . . .

وللجـــوامـع من إحســانكم نعم لمن تصـدّر في علم وفي عمـل[٦٣]

إنّ هذا النص : يفصح عن السمات الفنّية التي أشرنا إلى توفّرها في نتـاج الشاعـر اليماني ، . . . فاللغـة مألـوفة ، ذات إيقـاع كئيب يتناسب مـع كآبـة الموقف : حيث إنّ الشاعر لم يتفجّع في صعيد (الموقف السياسي) فحسب ، بل في صعيد الموقف الشخصي

(٦٢) نفسه : ص ١٩٠ .

(٦٣) نفسه : ص ١٩٥ ، ١٩٦ .

أيضاً حيث كانت علاقته بالدولة المشار إليها وبرجالاتها : فكرياً وشعرياً وشخصياً ، في منتهى الوثاقة . . . لذلك جاء الصدق الوجداني هنا مصحوباً بالصدق الفني ، بل جاءت هذه القصيدة متجانسة مع قصيدة (القاضي المهذّب) في لغتها المأسوية وما يواكب ذلك من حنين وتشوّق وتفجّع وإحساس بالكآبة والوحشة حيال الدولة المنصرمة . . . المهم ، أنّ اللغة الشعرية في هذا النصّ يطبعها الانسياب والغنائية المتجانسة مع كآبة الموقف ، كما أنّ العنصر (الصوري) يردُ بنحو معتدل لا كَثَافة فيه ، فضلاً عن ألفته المتجانسة مع الموقف أيضاً : مع ملاحظة أنّ « التزويق » قد وشّح القصيدة بنحو عفوي من نحو (في وشيء وفي شية) ونحو (من حلي ، ومن حلل) الخ . . . فيما أكسب النص مزيداً من الإثارة الفنّية : كما هو ملحوظ . . . .

* * *

شـــــعراء من اليمـــن

الشاعر المتقدم (عمارة اليمني) نشأ في اليمن ، وهاجر إلى مصر . . . وهناك شعراء آخرون أفرزتهم اليمن (منهم : أمراء دولة) ممن جمعوا بين الخط الملتزم والفن ، فجاء نتاجهم مماثلاً لغالبية الأسماء الملتزمة التي تقدّم الحديث عنها ، . . . وفي مقدمة هؤلاء : شاعران متعاصران ، ومتماثلان فنياً ، وعلمياً ، وفكرياً ، هما : أبو حسن اليماني ، وأبو محمد اليماني فيما كانا من رؤساء بعض المذاهب الإسلامية . . .

ويتميز نتاجهما بنحو عام بالجودة من حيث اللغة الانسيابية ، وبالاعتدال في الصورة ، . . . والأول منهما علوي في نسبه ، حيث انسحب ذلك على نتاجه الذي يتردّد من خلاله : تمجيده لنسبه في أكثر من موقع ، ومنها مثلاً قوله :

هدينا الناس كلهم جميعاً ... وكم بين المبينّ والمعمّي
فكان جزاؤنا منهم قراعاً ... ببيض الهند في الرهج الأجمّ(٦٤)

وبقوله (يردّ على شاعر عباسي ـ ابن المعتز ـ ، حيث أشرنا إلى أنّ هذا الشاعر

---

(٦٤) الغدير : ج ٥ ، ص ٣٩٧ .

كتب قصيدة يمجّد فيها نسبه (العباسي) مقابل نسب العلويين ، حيث ولّد هذا التمجيد ردود فعل عند الشعراء الذين عاصروه ، فردّوا عليه بقصائد متنوعة ، . . . كما أنّ الشعراء المتأخّرين (مثل صفي الدِين الحلي) وسواه ، ومثل الشاعر اليماني الذي نتحدث عنه : قد أجابوه بردود مماثلة :

يقول الشاعر :

لئن كان يجمعنا هاشم فأين السنام من المسنم
وإن كنتم كنجوم السماء فنحن الأهلة للأنجم

. . . .

فإن تفزعوا نحو أوتاركم فزعنا إلى آية المحكم
أشرب الخمور وفعل الفجور ، من شيم النفر الأكرم

. . . .

فخرتم بملك لكم زائل يقصرّ عن ملكنا الأدوم
ولا بد للملك من رجعة إلى مسلك المفلح الأقوم
إلى النفر الشمّ أهل الكسا ومَن طلب الحق لم يظلم(٦٥)

المهم ، أنّ تمجيد الشاعر لِنَسَبه : يظل سمة ملحوظة في نتاجه ، وهو تمجيد يحمل طابعاً إيجابياً لكونه انتساباً (موضوعياً) يرتبط بالبُعد الدِيني وليس تمجيداً « للذات » الاجتماعية : كما هو واضح . . . . والمهم أيضاً ، أنّ البُعد الإسلامي ينسحب على نتاج هذا الشاعر - ليس فكرياً فحسب بل فنياً أيضاً ، بحيث نجده يُعنى بـ (الصورة التضمينية) التي تقتبس من القرآن الكريم بخاصة : لغته ، . . . وهذا من نحو تعزيته لزوجته :

الحمد لله الذي لم يزل أحكامه في خلقه ماضية
وكل من كان بها راضياً فإنّه في عيشة راضية
وكل من كان لها ساخطاً فإنّه في سقر هاوية

(٦٥) نفس المصدر : ص ٣٩٦ .

كم قـائـل قــد قـال : يـا ليتهـا — عنـد الرزايـا ـ كـانت القـاضيـة
. . . . — . . . .
كم من ملوك طـال مـا عمّـروا — فهل لهم في الأرض من باقيـة[٦٦]

فـالأبيـات أعـلاه ، قـد استخـدمت آيـات أو عبـارات قـرآنيـة كـريمـة بـأعيـانها و (ضمنتها) فنياً : جملة من الصور التي تُضفي ـ دون أدنى شك ـ قيمة فكريـة وجمالية على النص . . .

* * *

وأمّا الشاعر الآخر فهو بدوره قد توفّر على صيـاغة الصـور « التضمينية » المقتبسـة من القرآن الكريم ، . . . وهذا من نحو قوله :

لم ينـج بـالكهف سـوى عصبـة — فـرّت عـن الـدار وأربـابهـا
ولا نـجـا في يـوم نـوح سـوى — سـفـيـنـة الله وأصـحـابهـا
ألم يـكـن في المـغـرقـين ابنـه — فـغـاب عـن زمـرة ركـابهـا
وهـل نجـا بـالسـلم إلاّ الأولى — رقّـوا إلى السـلم بـأسبـابهـا
أو أدرك الـغـفـران مـن لم يـبـح — لـداخـل الحـطة مـن بـابهـا
أعـيـذكـم بـالله أن تجـمـحـوا — عـن عـترة الحق وأحـزابهـا[٦٧]

إنّ هـذا النموذج يكشف بـوضوح عن السـمات الفكريـة والفنية للشـاعر ، فهـو ـ فكـرياً ـ إسـلامي الموقف ، كـما أنّـه فنيـاً يتميـز بلغـة مشرقـة ـ ذات إحكـام ومتـانـة أيضاً ـ . . . ومن حيث الصياغة الصوريـة يمكننا مـلاحظة مستـوياتهـا في هذا النمـوذج الـذي توكّـأ على (التضمـين) للدلالة فحسب ، وليس الاقتبـاس اللغوي أيضـاً : كما لحظنا ذلك عند الشاعر الأسبق . . .

وممّا لا شك فيه أنّ « التضمين » الـدلالي يتطلب مهارة فائقة في صوغ الأفكار التي يستهـدفها الشـاعر ، وهـو أمر تـوفّر عليـه الشاعـر المذكـور حينما (ضمّن) قصـة أهل

(٦٦) نفسه : ص ٣٩٩ .
(٦٧) نفسه : ص ٤٢٤ .

الكهف : لإبراز النوع وليس الكم : حيث كانوا عدداً محدوداً (بالنسبة إلى مجتمعهم المحلّي) ، كذلك : تضمينه لقصة ركّاب السفينة حيث كانوا عدداً محدوداً (بالنسبة لمجتمعهم العالمي) ، . . . وقد نجح الشاعر فنياً (في هذه الصور التضمينية) واستثمارها من حيث الوصل بين القلّة المؤمنة وبين (عترة الحق وأصحابها : أهل البيت (ع)) ، فيما طالب بالتمسُّك بها ، . . . . وكان نجاحه الفني في الذروة حينما يحس القارىء بـ (التجانس) بين ركاب سفينة نوح (ع) وبين الأحاديث الواردة عن النبي (ص) في تشبيهه أهل البيت بسفينة نوح ، . . . فبالرغم من أنّ الشاعر لم يصل بين هاتين القضيتين بنحو مباشر ، إلاّ أنّ مجرّد تضمينه لسفينة نوح يتداعى بذهن القارىء إلى أحاديث النبي (ص) ، وهو أمر له أهميته الفنية الكبيرة : من حيث البناء الهندسي لعمارة القصيدة ، وذلك من خلال هذا التلاحم والتجانس بين الدلالات . . . كذلك ، فإنّ إشارته إلى (ابن نوح) ـ وقد اكتسحه الطوفان بالرغم من صلته النَسَبيه بأبيه ـ تنطوي على دلالات فكرية ترمز إلى أنّ مطلق النسب لا يشفع لصاحبه ما لم يلتزم بمبادىء السماء . . . أولئك جميعاً ، تفصح عن أنّ الشاعر المذكور قد نجح فنياً في استخدامه لعنصر (التضمين) فضلاً عن لغته المشرقة المتينة ، مما يحملنا على أن ندرجه ضمن الشعراء الناضجين فنياً وفكرياً ، بالنحو الذي لحظناه .

* * *

شعراء من المغرب والأندلس

إذا تجاوزنا مصر ، وعبرنا إلى المغرب ، ثم إلى الأندلس في أوائل هذه الفترة التي نؤرّخ لها ، أمكننا الظفر بمجموعة من الأسماء ، نكتفي بالوقوف عند أحدها ، وهو :

ابن إدريس المرسي

يتميز هذا الشاعر بإحكام لغته الشعرية ومتانتها ، وبغنائية ملحوظة ، وبمباشرة في نتاجه (أي عدم اعتماده العنصر الصوري إلاّ في سياقات خاصة) ، مضافاً إلى كونه يُعنى بالأدب السويّ ، بخاصة : التزامه إسلامياً . . .

ويمكننا ملاحظة هذه المستويات في نماذج من نحو :

أمــرنــة سـجـعـت بـعـود أراك — قـولي مـولّهــة عــلام بــكــاك
أجفــاك الفـك أم بليت بفــرقــة — أم لاح برق بـالحمى ، فشجاك
لو كان حقاً من ادعيت من الجوى — يـومـاً لمـا طـرق الجفــون كـراك

. . . . — . . . .

ولما ألفت الروض يأرج عرفه — وجعلت بـين فـروعـه مغنـاك
ولما اتخذت من الغصون منصة — ولمـا بـدت مخضـوبـة كفّـاك
لـو كنت مثلي ما ألفت من البكا — لا تحسبي شكـواي من شكـواك
أيّها حمـامـة خـبّريـني ، أنّني — أبكي الحسين ، وأنت ما أبكاك
أبكي قتيـل الطف فـرع نبيّنا — أكــرم بـفــرع لـلنبـوة زاك(٦٨)

إنّ هذه الأبيات ، تحتشد بغنائية ملحوظة تتناسق مع طبيعة الشعر الأندلسي الذي يحفل بالعبارة المشرقة ، . . . كما أنّ متانة العبارة وإحكامها تلحظ بوضوح . . . ومتى التحمت العبارة المشرقة بالعبارة المحكمة : يبلغ الفن جماليته الفائقة التي تعوّض عن عنصر (الصورة) بذينك العنصرين المشار إليهما ، . . . ولذلك لم تتجه القصيدة إلى كثافة الصورة بقدر ما صاغتها عابرة ، مألوفة ، واضحة . . .

ويمكننا ملاحظة ضمور الصورة والاتجاه إلى المباشرة حيناً ، في النموذج الآتي أيضاً :

مصارع ضجت يثرب لمصابها — ونـاح عليهنّ الحطيم ، وزمـزم
ومكة، والأستار، والركن، والصفا — وموقف جمع ، والمقام المعظّم
وبـالحجر الملثوم عنوان حسرة — ألست تـراه وهـو أسـود أسحم
وروضـة مـولانـا النبي محمـد — تبـدّى عليه الشكل يوم تخـرم
ومنبره العلوي للجذع : أعولا — عليهم عويلا بـالضمائر يفهم(٦٩)

---

(٦٨) أدب الطف : ج ٣ ، ص ٢٤٩ .
(٦٩) نفس المصدر : ج ٤ ، ص ١٢ .

إنّ عنصر (التتابع اللفظي) لعبارات : الحطيم ، زمزم ، مكة ، الأستار ، الركن ، الصفا الخ ، مصحوبة بغنائية وبإحكام للعلاقات الصوتية فيما بينها ، تعوّض عن جمالية الصورة في هذا النموذج ، . . . كما أنّ الأبيات الأخيرة التي اتّجهت إلى عنصر (الصورة) : تظل مؤشِّراً فنياً إلى أنّ الشاعر يحرص على جمالية الأداء بحيث يجمع بين المباشرة والتعبير الصوري حسب السياقات الخاصة لكل منهما ، مع ملاحظة أنّ العنصر الصوري قد صاغه بنحو يستهدف لفت نظر القارىء إلى أنّه لم يتجه إلى المبالغة في خلعه سمات الضجيج ، والنوح ، والحسرة ، والإعوال ، والسواد : حيث ربطها بالاستجابة التي تصدر عن الشخص ـ عبر إحساسه بخطورة المأساة وانعكاساتها على الظواهر الكونية ، وهو أمر أشار إليه بقوله (عويلا : بالضمائر يفهم) أي : أنّ الشخصية تستخلص وتستوحي ذلك من خلال انعكاساتها على الظواهر المشار إليها ، فضلاً عن أنّ الظواهر الكونية ذاتها (حسب النصوص الحديثة) تحمل فاعلية الاستجابة المسرّة أو المؤلمة . . . والمهم ـ بعد ذلك ـ أنّ الشاعر المذكور ، يظل واحداً من الأسماء الأدبية التي أفرزتها بيئة الأندلس في صعيد الفن والالتزام ، بالنحو الذي لحظناه .

* * *

شعراء منِ الشام والجزيرة

ابن الوردي

يعدُّ هذا الشاعر واحداً من كبار الشعراء ، ممن يقترن اسمه باهتمام مؤرّخي الأدب ، حيث أصبح بعض نتاجه مثلاً على الألسن ، نظراً لأهميته الفنية والفكرية : بخاصة قصيدته التي اشتهر بها طوال عصور الأدب ، فيما جاء مطلعها :

اعتزل ذكر الأغاني والغزل وقُل الفصل وجانب من هزل

حيث تضمنت هذه القصيدة ظواهر أخلاقية فرضت فاعليتها على الجمهور ، فضلاً عن صياغتها ـ فنياً ـ وَفْق لغة شعرية محفوفة بالإثارة والجمال والإحكام . . ولنتابع قراءة بعض أبياتها :

لا تـقـل أصـلي وفصـلي أبـداً   إنّـما أصـل الفتى مـا قـد حصـل
قـيمـة الإنـسـان مـا يحسـنـه   أكـثر الإنـسـان منـه أم أقـلّ
. . . .
وتـغـافـل عـن أمـور إنّـه   لم يفـز بـالحمـد إلاّ مَـن غفـل
إنّ مَـن يـطلبـه المـوت عـلى   غـرة منه ، جـديـر بـالـوَجَـل
غب وزر غبـاً تجـد حبّـاً فمـن   أكـثر الـترداد أصـحـاه المَـلَل
خـذ بنصل السيف واتـرك غمـده   واعتـبر فضـل الفتى دون الحـلل
لا يضر الـفـضـل إقـلال كـما   لا يضر الشمس إطباق الـطفـل

إنّ خفّة الوزن من جانب ، ورشاقة اللغة وإحكامها من جـانب آخر ، واحتشـاد هذه الأبيات وسواها بعنصر الحكمـة من جانب ثـالث ، وتضمينها لـدلالات من القرآن الكريم وأحاديث النبي (ص) وأهل البيت (ع) : من جانب رابع يهب هذا النص قيمـة فنية وفكرية . . . وهذا الجـانب الأخير (أي : التضمـين) هو الـذي يهب النص قيمته الحقيقة دون أدنى شك ، حيث إنّ نصوصاً تتحدث عن تقدير المعيشة وتقسيمهـا (اعتبر « نحن قسمنا » بينهم) ، وفعل المرء لا أصله ، وقيمته لما يحسن ، وزيارتـه الناس غبّـاً والتغافل عن الأمور الخ ، تعدّ نصوصاً لآية أو حديث نبوي أو علويّ أو أحاديث مأثورة عن أهل البيت (ع) فيما تجسّد حصيلة السلوك الذي ينبغي أن يختطه البشر عبادياً . . . ويلاحظ أنّ سائر الصور (من استدلال ، واستعارة، وتشبيـه ، وتمثيل) قـد استخدمت في هذا النموذج بنحو ملحوظ بخاصة : الصورة « الاستدلاليـة » التي تهب هذا العنصر قيمة كبيرة ، مثل (كل من سار على الدرب وصل) (إنّما الحيلة في ترك الحيـل) (قيمة الإنسـان ما يحسنـه) ، حيث جمع بـين صورتَي (التضمـين) و (الاستدلالـل) في هذه النماذج ، وجمع بـين صورتي التضمـين والتشبيه في نمـوذج آخر (كـما لا يضرّ الشمس : إطباق الطفل) ، كما جمع بينها وبـين (التمثيل) في نمـوذج من نحو (إنّمـا الحيلة في ترك الحيل) . . . .

ومن الواضح ، أنّ الصورة الاستدلالية عندمـا تركّب مـع صور أخـرى : حينئذٍ تكتسب الصورة دلالة أكثر جمالاً وعُمقاً . . .

* * *

والآن ، إذا كان (الفكر الأخلاقي)قد أكسب هـذا الشاعـر قيمة أدبيـة ، . . . . فإنّ التزامه الفكري بمودّة النبي (ص) وأهل بيته عليهم السلام يكسبه ـ دون أدنى شك ـ قيمة لها خطورتها في ميدان العمل العبادي ، وهو أمر يمكننا ملاحظة نماذجه في نصـوص فنية متنوعة تطبعها سمات ملفتة للنظر (بخاصة : عنصر التضمين) وهذا من نحو :

قـلت لـدنيـاي لم ظـلمـت بـني   عـلي المـرتضى أبي حـسـن
قـالت : أمـا تنصفـوا لـطائفـة   أبـوهـم بـالثـلاث طـلقني[٧٠]

إنّ جمالية هذا التضمين وطرافته تتمثّل في توظيفه لأحاديث الإمـام علي (ع) فيـما أكّـد فيها قضيـة طـلاقـه للدنيـا : حيث إنّ النمـوذج وردَ في قضيـة الـظلم الـذي لحق العلويـين ، وحيث وصَلَ النص بينهم وبـين أبيهم من خلال الاستشهـاد بأحـاديثـه عن الدنيا التي مارست الظلم حيالهم ، . . . لذلـك يحسّ القارىء بمـدى الإثارة الفنيـة التي انطوى عليها النموذج المتقدّم . . . .

ويمكننا ملاحظة استخدامه « للتضمين » أيضاً في نموذج آخر :

ومـا لي إلاّ حـبّ آل محـمـد   فكم جمعوا فضلاً وكم فضلوا جمعا
محبّتـهـم تـريـاق زلاّتي الـتي   تخيّل لي من سحرها أنها تسعى[٧١]

حيث جاء تضمينه للآية الكريمة ، ووَصَلها بفاعلية المودّة التي تسـاهـم في مسح أو تخفيف الذنوب . . . .

ويلاحَظ ، أنّ الشاعر قد استخدم عناصر « تزويقية » في هـذا النص وسواه ، إلاّ أنّها جاءت عفوية ، وطريفة ، وعابرة . . . فالتقـابل بـين جمعهم للفضل وفضلهم عـلى الجمع يعدّ تجسيداً لقمة الإثارة الفنية المطلوبة ، وليس تزويقاً بقدر ما هي حقائق مألوفة في الذهن . . . ولا أدلّ على ذلك من أنّ هذا الشـاعـر ، يصـدر عن وجهة نـظر خاصـة حيال « التزويق » الذي يطبع العصر ، حيث نجده معارضاً لهذا الاتجاه ، ملمِّحاً إليه في نص شعري يقول :

---

(٧٠) نفسه : ص ٢٠٣ .

(٧١) نفسه : ص ٢٠٣ .

ولا تـكـثر مجـانسـة ومـكّـن   قـوافيـه ، وكِلْهُ إلى الـطبـاع[٧٢]

ففي هذا البيت : نلحظ وجهة نظره الفنية حيال التزويق ، تتمثّل في الاعتماد على الشعر العفوي غير المتكلّف ، وإنّ المجانسة ينبغي ألاّ تسيطر على الشاعر ، وإنّ الإحكام الفني ينبغي أن يُعنى به . . . وهذه السمات جميعاً متحققة فعلاً في نماذجه الشعرية التي يطبعها الإحكام والجمال والعفوية ، وهي عفوية قَلّ أنّ نلحظ مثيلاتها في نتاج الآخرين ، فيما قلنا بأنّ غالبية شعراء الفترة التي نؤرّخ لها تُعنىٰ بالتزويق على نسب متفاوتة من شاعر لآخر ، . . . لذلك عندما ينِدّ هذا الشاعر عن معايير سواه ، إنّما يضيف قيمةً جديدة إلى نتاجه ، مضافاً إلى القيم الفنية والفكرية التي لحظناها لديه ، مما جعله واحداً من كبار الشعراء ، ممن تردّد نتاجهم على الألسن طوال عصور الأدب بالنحو الذي تقدم الحديث عنه .

* * *

يحيى الحصكفي

يتميّز هذا الشاعر بسمات فنية متنوعة ، منها : توفّره على الأوزان الخفيفة ومجزوءاتها ، ثم ما يستتبع مثل هذه الأوزان من إيقاعات رشيقة تواكبها لغة رشيقة أيضاً ، فضلاً عن متانة العبارة الشعرية وإحكامها ، وتوشيحها بالصورة ، ومنها : الصورة الحَكميّة والاستدلالية ، وتوشيح لغته بشيء من التزويق الجميل . . . ، . . . كما أنّه فكرياً ـ شاعر ملتزم يُعنىٰ بالدلالات الإسلامية والأخلاقية في الكثير من نتاجه . . . وبمقدورنا ملاحظة السمات المشار إليها في نماذج من نحو :

جـدّ فـفـي جـدّك الـكـمال   والهـزل مثل آسمـه هـزال[٧٣]

ونحـــو :

قـوم لهـم فـضـل ومجـد بـاذخ   يـعـرفـه المشرك والمـوحّـد

(٧٢) نفسه : ص ٢٠٢ .

(٧٣) نفسه : ج٣ ، ص ٦١ .

قوم لهم في كل أرض مشهدٌ لا بل لهم في كل قلب مشهد(٧٤)

ونحو :

ما استترت بالورق الورقاء ، كي تصدق لما علت الغصونا
قد وكّلت بكل باك شجوه تعينه ، إذ عدم المعينا
....
يا تائهين في أضاليل الهوى وعن سبيل الرشد ناكبينا
....
لجوامعي الباب وقولوا حطة تغفر لنا الذنوب أجمعينا
ذروا العنا ، فإنّ أصحاب العبا هم البنا ، إن شئتم التبيينا(٧٥)

ونحو :

تبّاً لدار كلها غصص تأتي الوصال بنية الهجر
تنسى مرارتها حلاوتها وتكرّ بعد العُرف بالنكر(٧٦)

ونحو :

غريق الذنوب ، أسير الخطايا تنبّه فدَيناك أم الدنايا
تغرّ وتُعطي ولكنها مكدّرة تستردّ العطايا
....
أما وعظتك بأحداثها وما فعلت بجميع البرايا(٧٧)

ونحو :

أشكو زمناً ، أولى محناً وجنى حزنا ، فعقت سبل(٧٨)
العلم يهان ، وليس يصان ، فأي لسان ، يرتجل

هذه النماذج المتنوعة تنتسب جميعاً إلى الأوزان الخفيفة أو القصيرة ، المصحوبة

(٧٤) نفسه : ص ٥٨ .
(٧٥) نفسه : ص ٦٢ .
(٧٦) نفسه : ص ٦٤ .
(٧٧) نفسه : ص ٦٧ .
(٧٨) نفسه : ص ٦٨ .

برشاقة الإيقاع ، ونعومة اللغة ، ومتانة التركيب ، كما أنّها موشّحة بشيء من « التزويق » الجميل وليس التزويق الممجوج أو المكثّف ، وهنا من نحو (فديناك أم الدنـايا) (العلم يُهان ، وليسُ يصان . . . الخ)(العنا ، العبا ، البنا)(أشكـو زمنا ، أولى محنـا ، وجنى حزنا . . .) الخ . . . .

وحتى في الأوزان الطويلة أو الثقيلة : نجد رشـاقة اللغـة ومتانتهـا منسحبة عـلى نتاجه ، من نحو :

رعى وسقـى الله القـلوب التي رعـت ... فـأسقت بما أُلِفت وأخـرجت المـرعى
وحيّـا وأحيـا أنفسـاً أحيت النُّهى ... وحيّت فـاحيتنـا مناقبهـا سمعـا[٧٩]

ونحـــــو :

ولا تمّـن أمـوراً طمـيهـا عـطب ... فـرب نفس مناهـا في منايـاهـا
فـانفـع العدد : التقـوى ، وأرفعهـا ... لا نفس إن وضعنـاها أضعناهـا[٨٠]

إنّ البيتـين الأخيرين جـزء من أبيات عمـد الشاعـر فيها إلى (تجنيس) العبـارات الأخيرة من الشطر الثاني (مناها في مناياها) (وضعناها ، أضعناها) الخ . . . وهو نوع من الالتزام الصوتي ، إلاّ أنّ الشاعر تمكّن من جعله عفـوياً بـل أشدّ إثـارة وغنىً مما هـو مترسّل من التعبير . . .

ولا نغفل عن أنّ الشاعـر يُعنى ـ مضافـاً لما تقـدم ـ بالعنصر « الاستـدلالي » (في صياغة الصورة) ، وبالعنصر « التضميني » ، وبالحكمة ، وبالأخلاق : مما تسهم جميعاً في إغناء الشعر وإكسابه مزيداً من عمق الدلالة ، وطرافتها . . . فمثلاً حين نقرأ :

والله لـو كـانت الـدنيا بـأجمعهـا ... تبغي علينـا ويـأتي رزقهـا رغـدا
مـا كـان من حق حـرّ أن يـذلّ لهـا ... فكيف وهي متـاع يضمحلّ غـدا[٨١]

إنّ (الحكمـة) تتفجّـر في هـذا النمـوذج (الشـطر الأخـير بخـاصـة) حيث إنّ

(٧٩) نفسه : ص ٦٨ .

(٨٠) نفسه : ص ٦٩ .

(٨١) نفسه : ص ٦٤ .

(الحكمة) و (التضمين ـ من حيث كون الدنيا متاعاً) ومتانة العبارة ورشاقتها وأُلفة الصورة ، والأدوات اللفظية التي واكبتها مثل (القَسَم ، والشرط ، والاستفهام الخ) : أولئك جميعاً ساهمت في جمالية النص : لكن من خلال طغيان الطابع الحكمي وأداته التضمينية (اضمحلال المتاع الدنيوي) كما هو واضح .

لا نغفل أخيراً عن أنّ الدلالات العبادية يتوفّر هذا الشاعر على صياغتها مشفوعة بالطرافة ، وهو أمر يزيد من جمالية النص وإثارته الفنية ، . . وهذا من نحو صياغته لظاهرة النعش :

أتعرف شيئاً في السماء نظيره ... إذا سار صاح الناس حيث يسير
فتلقاه مركوباً وتلقاه راكباً ... وكل أمير يعتليه أسير
يحض على التقوى ويكره قربه ... وتنفر منه النفس وهو نذير
ولم يستزر عن رغبة زيارة ... ولكن على رغم المزور ، يزور[٨٢]

إنّ النعش وتداعيه اللفظي إلى الكواكب في السماء ، ثم استثماره في التذكير بالموت (حيث إنّ كليهما يتجهان إلى الأعلى) يظل : صياغة لها طرافتها من جانب ، كما أنّ صياغة الدلالات المرتبطة بمجيء الموت واستتباعه التذكير (أي النعش) بنهاية الحياة وما يتطلّب هذا التذكير من استحضار مفهوم (التقوى) ، وزيارته (أي الموت) برغم المزور الخ ، أولئك جميعاً تفصح عن نمط من الصياغة التي تجمع بين الفن والالتزام ، . . . والمهم ، أنّ الشاعر المشار إليه يظل متميّزاً بسمات خاصة تجعل لنتاجه : بُعداً جمالياً وفكرياً له إثارته وطرافته ونكهته التي لا تتوفّر إلاّ عند كبار الشعراء ، بالنحو الذي لحظناه . . .

* * *

شعراء من الفترة الأخيرة

الأسماء المتقدمة تجسّد أسماء شعرية ظهرت في القرون الأولى من هذه الفترة التي

(٨٢) نفسه : ص ٧٠ .

نؤرّخ لها فيما طبعتهـا سمات متنـوعة أشرنـا إليها في حينـه . . . وهناك أسماء شعريـة : ظهـرت في أواخر الفـترة المشار إليهـا ، بخاصـة . القـرن الأخـير الـذي سبق سنـواتنـا المعاصرة . . . ويلاحظ أنّ الطابع العام لشعراء المرحلة يظل متـوسط الجودة ، كـما أنّه لم يفرز أسماء متميزة بحيث تلفت انتباه مؤرّخ الأدب بقـدر ما يـواجه تمـاثلاً في المستـويات الفنية ، كما يواجه تماثلاً في طرح الموضوعات .

طبيعياً ، ثَمة أسماء تتميز بكثرة النتاج مقابل الأسماء المتوسطة أو المقلّة نتاجاً ، إلاّ أنّ هـذا التميّز لا يقـترن بتميّز ممـاثل في المستـوى الفني . . . وبالـرغم من أنّ الـظروف السيـاسية والاجتـماعية لم تتـماثل في شـدائدهـا أو انفراجهـا من بلد لآخر ، إلاّ أنّ هـذا التفاوت لم يسحب أثره الفني على النتاج بقدر ما يسحب أثـره الاجتماعي فحسب ، . . . وأولئك جميعاً يدلّنا على أنّ النتاج الأدبي لهـذه المرحلة يـظل ـ في سماتـه ـ خاضعـاً لمعايـير مماثلة : لعلّ عـدم انفتاح المجتمعـات على تيـارات جديـدة أو عدم تعـرضها لتغـيرات رئيسة ، يقف سبباً وراء هذا التماثل في مستوياتها الفنية ، دون أن ننسى بطبيعـة الحال : إنّ لعدم رسمية اللغة العربية من جانبٍ ، أثره الكبير في هذا الركود الفني وتماثـل سماتـه في مختلف المجتمعـات ، كما أنّ لعـدم مساهمـة الناطقـين بهذه اللغـة في صنع القـرارات السياسية : أثـره المشار إليـه من جانب آخـر ، . . . إلاّ أنّ ذلك لا ينسحب عـلى مطلق الأمصار ، نظراً لاستقلالية بعضـها ، مما يعني أنّ أسبـاباً أخـرى ـ أشرنا إليهـا ـ تقف وراء ذلك .

وأيّاً كان الأمر ، فإنّ هـذه الطوابـع المتماثلة للفـترة التي نؤرّخ لها ، لم تحجـزنا من ملاحظة أنّ بعض الأسماء تمتلك حسّاً فنياً قد أنمته من خلال توفّرها الجاد عـلى النصوص الموروثة سابقاً ، مثلما لم تحجزنا ـ كما أشرنا ـ من ملاحظة أنّ القـرن الأخير تميّـز عن غيره بجملة من السمات التي جعلته ينضج فنياً بالقياس إلى القرون السابقة عليه ، . . . ولعلّ لضعف المؤسسات السياسيـة من جانب ، وخضـوع بعض المجتمعات لمؤثـرات مكانيـة (قد واكبها النشاط الفقهي أو العلوم الإسلامية بعامـة) من جانب آخـر ، أثره في هـذا التميـز ، وهو أمـر نجد انعكـاساتـه واضحة : عنـدما نعـرض للقرن الأخـير من هـذه المرحلة . . . .

وبعامة ، فإنّ الفترة التي سبقت القرن الأخير ، أفرزت بعض الأسماء التي يمكن أن نشير إليها ـ ولو عابراً ـ من حيث تميّزها ببعض السمات ، ومنهم الشاعر :

ابن معتوق الموسوي

هذا الشاعر يقترن اسمه بإبداع شكل شعري جديد سبق أن عرضنا له ، وهو (البند) حيث ينسب مؤرّخو الأدب : ظهور هذا الشكل على يده . . . وقد سبق أن عرضنا نموذجاً من نتاجه (وهو البند الذي تناول ظاهرة التوحيد والإبداع الكوني) ، والمهم أنّ الإبداع الشعري المشار إليه يظل ـ في تصورنا ـ إفرازاً لظاهرة « التزويق » التي طبعت جميع مراحل العصر الذي نؤرّخ له (أي : العصر الوسيط) ، فكما أنّ التخميس والتشطير والمباراة ونحوها كانت إفرازاً للعناية بالتزويق كذلك : كان (البند) إفرازاً خاصاً له ، حيث إنّ التزويق لا ينحصر في العناصر اللفظية والمعنوية (من تجنيس وتورية وطباق ونحوها) بل تجاوز ذلك : إلى (العنصر الشكلي) ـ أي : القالب العام الذي تصاغ القصيدة من خلاله . . . ولعلّ الصلة بين إبداع هذا الشاعر لـ (البند) ـ وهو عمل له قيمته التأريخية دون أدنى شك ـ وبين عنايته بالتزويق (ونحن لا نحكم على التزويق بالسلب بل نعدّه عملاً له قيمته في معايير العصر حينئذٍ) . . . أقول ، لعلّ الصلة بين إبداعه للبند وعنايته بالتزويق ، تتمثّل في انسحاب التزويق على نتاجه الشعري (من غير البند) ، وهو أمر يمكن ملاحظته في نماذج من نحو (قوله في قصيدة) :

حيّا الحيا حيّاً بأكناف الحمى ... تحميه بيض ظبا وسمر عوالي
حيّاً حوى الأضداد فيه ، فنقعه ... ليل يقابله نهار نصال
نظمت على نسق العقود فأشبهت ... بيض اللئالي وهي بيض ليالي
هي منيّتي وبها حصول منيتي ... وضياء عين وهي عين ضلالي(٨٣)

ونحو (قوله في قصيدة أخرى) :

---

(٨٣) نفسه : ج ٥ ، ص ١٣٠ .

عذب العذاب بها لديّ ، فصحتي سقمي وعـزّي في الهـوىٰ بهواني
لله نـعـمان الأراك فـطالمـا نعمت بها روحي على نعمان(٨٤)

وقوله في قصيدة أخرى :

وسقاهم جرع الحميم كما سقوا جرع الحِمام ابن النبيّ الأطهـرا
شهـر بحكم الدهـر فيـه تحكّمت شر الكلاب السود في أسد الثرىٰ(٨٥)

والحق ، أنّ العناية بـالتزويق لا تُعني : أنّ اهتمام الشاعـر يظل منصبّاً على هـذا الجانب بقدر مـا يعني أنّ شطراً من نتاجه يتوفّر عـلى التزويق المشـار إليـه ، . . . وإلاّ بمقدورنا أن نقرأ أيّ مقطع من القصيدة لنلاحظ ترسُّلَ لغته من نحو :

ومضرج بـدمـائـه فـكـأنّما بجيـوبـه فتّت مسكـاً أذفـرا
عضب يـد الحـدثـان فلّت غـربـه ولـطالمـا فـرَق الـرؤوس وكسّرا
ومثقّف حـطم الحـمام كعـوبـه فبكى عليـه كـلّ لـدن : أسمـرا
عجبـاً لـه يشكـو الـظماء وأنّـه لولا مسّ الصخر الأصم تفجّرا(٨٦)

إلاّ أنّ هـذا (الترسّل) شحنـه بعنصر (التقـابـل) و (التضـاد) ، ليحسس القارىء بمهارته في التوليد : لفظياً أو دلالياً ، حيث إنّ التضـاد بين كـونه يشكـو الظمـأ وكونه يفجر الصخور ، أو التضاد بين فلّ السلاح وبين تفريقه للرؤوس ، تعَدّ (تـزويقاً دلالياً) له قيمته الفنية ، بل إنّ أهمية الشعر أساساً تقوم على أمثلة هذا التوليد الصوري كما هو واضح .

* * *

ونـدع هذا الشـاعر الـذي استقرّ في جنـوب العراق أو فـارس ، لنعبر تخـومـه إلى (المدينة المنورة) فنواجه شاعراً متميزاً هو :

---

(٨٤) نفسه : ص ١٣٢ .

(٨٥) نفسه : ص ١٢٥ .

(٨٦) نفسه : ص ١٢٧ .

علي خان المدنـــــي

هذا الشاعر فرض فاعليته الأدبية من خلال تميّزه بجملة من سمات الفن ، منهـا : إحكامه للغـة الشعر ، ومنهـا : مهارتـه في أدب « الرِحلة » ، ومنهـا : عنايتـه في وصف المشاهد المقدّسة . . .

إنّ (أدب الـرِحلة) ـ يُعـدّ واحـداً من الأشكـال الأدبيـة التي خـبَرتـه مختلف المجتمعـات حيث يصوغ الكـاتب أو الشاعـر رحلته من خـلال التوكّـوء عـلى لغـة فنيـة تعتمـد : الرسم القَصصي للبيئـات والأحـداث والشخـوص ممـزوجـة بـذاتيـة الكـاتب وانفعالاته بالموقف الذي يصفه . . . وقد أُتيح لهذا الشاعر المدني (وهو ينتقل بين مختلف الأمصار) أن يتوفّر على وصف أكثر من رحلة ومشهد ، . . . ومنها مثلاً رحلتـه إلى الحج وزيـارة النبي (ص) (بعـد أن نقـل إقـامتـه إلى الخـارج) . . . يقــول عن رحلتـه في الباخرة ، ثم في البر :

كـأنّي بفلكي حين مـدّت جناحهـا ... وطارت مطار النسر حلّق عن وكر
أسِفتُ على المرسى بشـاطيء جدّة ... فجـدّدت الأفـراح لي طلعـة الـبرّ
وهب نسيم القـرب من نحو مكـة ... ولاَحَ سنـا البيت المحـرّم والحجـر
وسـارت ركابي لا تمـلّ من السرى ... إلى مـواطن التقوى ومنتجـع الـبرّ
إلى الكعبة البيت الحرام الذي علا ... عـلى كل عـال من بنـاء ومن قصر

ويقول عن رحلته (وهو يؤدّي المناسك) :

فـطفت بـه سبعــاً وقبلت ركنـه ... وأقبلت نحو الحجر آوي إلى حجر
ولـو ساغ لي من مـاء زمـزم شُربـةً ... نقعت بها بعد الصـدا غلّة الصدر
هنــالـك ألفـيت المسرّة والهـنـا ... وفزت بما أمّلتُ في سـالف الدهـر
وقمت بفرض الحج طوعاً لمن قضى ... على الناس حج البيت مغتنم الأجر
وسرت إلى تلك المشـاعـر راجيـاً ... من الله غفــران المـآثـم والـوزر
وجئت منى والقلب قـد فاز بـالمنى ... وما راعني بالخيف خوف من النفر
وبـاكـرت رميـاً بـالجـمار وإنّمـا ... رميت بهـا قلب التباعـد بـالجمـر
أقمنـا ثـلاثـاً ليتـه الـدهـر كلّه ... إلى أن نفـرنا من منى رابـع العشر

فـأبتُ إلى البيت العتيق مـودِّعـاً | له ، ناوياً عودي إليه مدى الـدهر

ويصف رحلته ـ بعد أداء الحج ـ إلى المدينة المنورة :

ووجّهت وجهي نحو طِيبة قـاصداً | إلى خـير مقصود من الـبِّر والبحـر
إلى خـيرة الله الذي شهـد الـورىٰ | لـه ، إنّـه المختـار من عـالم الـذرّ
فقبَّلت من مثـواه أعتـابـه الـتي | أنافت على هـام السماك بـل النسر
وعفّـرت وجهي في ثـراه لـوجهـه | وطاب لي التعفير إذ جئت عن عفر
فقلت لقلبي قـد برئْتَ من الهـوى | وقلت لنفسي قد نجوتُ من العُسر(٨٧)

هذا النموذج من (أدب الرحلة) يعدّ من شوامخ الشعر العربي : من حيث لغتـه المحكَمة ، وإشراقها ، ومن حيث الرصد للبيئة التي يتحرّك فيها ، ومن حيث ربط ذلك بالمفهوم العبادي ، . . . فالرِحلة ـ أيّاً كانت ـ تصبح عملاً عابثـاً لو اقتصر الشـاعر فيهـا على الوصف المجَـرّد ، إلاّ أنّها تكتسب قيمة فنيـة ضخمة حينـما تصبّ في هدف عبـادي مثل هذا الهدف الذي تمّت الرحلة من أجله ، . . . والمهم ـ فنّياً ـ أنّ « الرحلة » بالرغم من كونها تفرض على صاحبها لغة تقريريـة أو مبتذلـة ، إلاّ أنّ هذا الشـاعر استـطاع أن يحـوّل التقريـر إلى صـورة ، وأن يحـوّل الابتـذال إلى لغـة محكمـة ، متينـة ، مشرقـة ، طريفة . . . إنّه يعتمد على صور تشبيهية (كأنّي بفلكي . . .) واستعارية (أسفَّتْ عـلى المَـرسى . . .) (وسارت ركـابي لا تملّ) (رميت بهـا . . .) ، . . . كـما يعتمـد عنصر « الحـوار » (فقلت لقلبي : قد بـرِئت . . .) . . . ويعتمد « التجنيس » العـابر الـذي يُضفي جمالاً إيقاعيـاً ودلالياً (وجئت منًى ، والقلب قـد فاز بـالمنىٰ) (ما راعني بـالخيف خوف . . . .) ، . . .

والأهم من ذلك كله ، أنّ اللغة المحكمة هي التي فرضت هيمنتهـا على القصيـدة بحيث تتداعىٰ بذهن القارىء إلى تجارب الشعراء الذين عُرِفوا بإحكام اللغة ومتانتهـا في عصـور الأدب الموروثـة ، ممن ينتمـون ـ ومعهم : الشـاعـر المدنِي ـ إلى الـطبقـة الأولى فنّياً . . .

(٨٧) نفسه : ص ١٨٩ ، ١٩١ .

ولو تابعنا نتاج الشاعر للحظنا أنّ (أدب الرحلة) يمتدّ لديه : عند زيارته لسائر المشاهد المقدسة ، ومن ثَم : فإنّ السمة الأخرى لنتاجه (وهو : وصف المشاهد المشرفة) تظل ملحوظة بنحو مُلفت للنظر ، مطبوعة بنفس الإحكام والإشراق اللغويين ، وهذا من نحو وصفه لمسجد النبي (ص) ومشهده :

وهذه القبّة قد أشرقت دون علاها : الشمس والفرقد
وهذه الروضة قد أزهرت فيها المنى والسؤل والمقصد
وهذه طِيبة فاحت لنا أرجاؤها والسفح ، والفرقد
وعينها الزرقاء راقت فلم يحلّها الأثمد والمرود
فما لأحزاني لا تنجلي وما لنيراني لا تخمد

ثم يصف مصلّى النبي (ص) ، والبقيع (وهو مرقد الأئمة : الحسن والسجاد والباقر والصادق عليهم السلام) :

هذا المصلى والبقيع الذي طاب به المنهل والمورد
أرض زكت فخراً وفاقت علا فالأنجم الزهر لها حسّد
حصباؤها الدر وأحجارها وتربها الجوهر والعسجد
تمنّت الأقمار والشهب لو كانت نواصيها بها تعقد[٨٨]

ويمكن ملاحظة أمثلة هذا الوصف للمشاهد ، رسمه لمشهد الإمام علي (ع) :

يا صاح ، هذا المشهد الأقدس قرّت به الأعين والأنفُس
والنجف الأشرف بانت لنا أعلامه ، والمعهد الأنفَس
والقبّة البيضاء قد أشرقت ينجاب عن لألائها الحنْدِسُ
حضرة قدس لم ينل فضلها لا المسجد الأقصى ولا المقدس
حلّت بمن حلّ بها رتبة يقصر عنها الفلك الأطلس
تودّ لو كانت حصى أرضها شهب الدجى والخنّس الكنّس[٨٩]

(٨٨) نفسه : ص ١٨٦ ، ١٨٨ .
(٨٩) نفسه : ص ١٨٤ .

واضح ، أنّ الإشراق اللغوي والمتانة هما اللذان يُضيفان جمالية فائقة على عملية (الوصف) الفني للمشاهد المشار إليها ، . . . . وهو طابع يمكن ملاحظته عند شاعر (من مصر) أتيح له أن يتوفّر على وصف المشاهد المقدسة أيضاً ، ألا وهو الشاعر :

الشبراوي

إذا كان (المدِني) قد عنى بوصف المشاهد المقدسة ، للنبي (ص) ، وعليّ (ع) وأئمة البقيع ، . . . . فإنّ الشاعر المصري (الشبراوي) ـ وهو بمرأى من مشهد رأس الحسين (ع) في القاهرة ـ يتوفّر بدوره على فنّ الوصف للمشاهد المقدسة . . .

يقول الشاعر (عن مشهد رأس الحسين (ع) في القاهرة) :

يا سبط طه ، يا حسين : على ضريحك المأنوس منّي السلام
مشهدك السامي غدا كعبة لنا طواف حوله واستلام
بيت جديد حلّ فيه الهدى فصار كالبيت العتيق الحرام(٩٠)

طبيعياً ، لا ينبغي أن يستخلص القارىء أنّ عنصر (المبالغة) يطبع هذا الوصف ، بل العكس : أنّ (الواقع) الحسيّ والنفسي الذي يحياه الشاعر قد انعكس في النموذج المتقدِّم ، ليفرز لنا نمطاً من الشعر الذي تطبعه سمة (الطرافة) ، فالبيت الذي يشير إلى أنّ مشهده (ع) (غدا كعبة) ذات طواف واستلام : إنّما يعتمد على (الصورة التمثيلية) التي تَعني إحداث علاقة بين طرفين من خلال تجسيم أحدهما للآخر ، أي : أنّ المشهد تجسّم في كعبة ذات طواف واستلام ، . . . . كما أنّ البيت الذي يشير إلى أنّه (فصار كالبيت العتيق) يظل (تشبيهاً) للكعبة كما هو واضح : فلا مبالغة في الموقف ، . . . . بيد أنّ (الطرافة) تظل هي العنصر الملحوظ في هذا الوصف بخاصة أنّه أشار إلى أنّ مشهد رأس الحسين (ع) قد تجسّد في كونه (بيتاً جديداً) يحلّ الهدىٰ فيه ، « مُقابِلاً » بينه وبين (البيت العتيق) ـ من حيث التشبيه (فصار كالبيت العتيق) ، وهذا النوع من (التقابل) بين البيت العتيق ـ وهو الكعبة ، وبين البيت

(٩٠) نفسه : ص ٢٦٧ .

الجديد (وهـو المشهد) ، ثم الإشـارة إلى كونـه (بيتاً جـديداً) والإشـارة إلى أنّه يمـاثل (بيتاً قديماً) وهو الكعبة . . . . أُولئك جميعاً تشفّ عن (طرافـة) الصورة ، وجمـاليتها التي تبتعث الإثارة : دون أدنى شك .

المهم ، أنّ لغـة الشاعـر ـ مضـافـاً إلى طـرافـة صـوره ـ تـظل متميّـزة بـإشراقهـا ونعومتها ، بحيث تطفح على نتاجه بنحو ملحوظ . . . ولنقرأ :

إنّ الـعـواذل قـد كـووا قـلبـي بـنـار الـعـذل ، كـيّ
ومـرادهـم اسـلو هـواك وأنـت نـقـطة مـقـلتيّ
عـذلـوا ومـا عـذروا وكـم وصـل الأسى نـسـم إليّ
كـم شنّـعـوا وتـفـوّهـوا وتـقـوّلـوا كـذبـاً عـليّ

. . . .

لا والـذي جـعـل الهـوى في شرع أهـل الغـي ، غـيّ
مـا همـت يـومـاً بـالـربـاب ، ولا بهـنـدَ ، ولا بمـيّ
لـكـن شـغـفـت بـحـب آل الـبـيـت بـيـت بـني قصيّ

. . . .

هـم عـمـدتي ووسـيـلتي مهـما لـواني الـدهـر ، ليّ[(٩١)]
الخ . . . . . .

إنّ هذا الوزن (وهو مجزوء الكامل) يـظل من الأوزان الرشيقـة ، مضافـاً إلى أنّ (القافية) ـ وهي يائية (سكنّها) الشاعر ـ زادته رشاقة ، فضـلاً عن أنّ العبارات ذاتهـا تظل موسومة بالرشاقة من حيث انتقاؤها وتركيبها . . . ويـلاحَظ أنّ (التحنيس) وشيئاً من التزويق) العابر ، يوشّح لغته أيضاً ، وهذا ما يمكن ملاحظته في النمـوذج الآتي عبر وصفه لمشهد الحسين (ع) (في قصيدة أُخرى) جاء فيها :

كـل من رام حصر فضلك : غـرّ فـضـل آل الـنـبـي لـيس يـعـدّ
طِيبـة فـاقـت البـقـاع جميـعـاً حـين أضحى فيها لجـدّك لحـد
ولمصر فـخـر عـلى كـلّ مصر ولهـا طـابـع بـقـبرك سـعـد

---

(٩١) نفسه : ص ٢٦٨ .

مشهـد أنت فيـه مشهـد مجـد … كم سعى نحـوه جـواد مجـدّ
وضريـح حوى عـلاك ضريـح … كـله مـنـدل يـفـوح ونـدّ
مـدد مـالـه انـتـهـاء ، وسرّ … لا يُضـاهىٰ ، ورونق لا يُحـدّ(٩٣)

أخيراً مما يضفي الأهمية الضخمة لنتاجه ، أنّ الشاعر (هادف) ملتزم بمودة النبي (ص) وأهل بيته (الشاعر شافعي المذهب ، وقد تولّى مشيخة الأزهر في حينه) . . . ويمكن ملاحظة التصاعد العاطفي لديه في نماذج من نحو ما نجده في قصيدة ثالثة يعرض فيها لمشهد رأس الحسين (ع) أيضاً ، حيث يهتف :

كـل وقـتٍ يَـودُّ يَـلثَـم قـبراً … أنت فيـه بمُقْلَتيـه ويشـهَـد(٩٣)

ويقـــول فيهـــا :

يـا حسينـاً مـا مثل مجـدِك مجدٌ … لشريفٍ ولا لجـدّك مِن جـدّ(٩٤)

. . . . … . . . .

يـا إلهي مـالي سـوى حبّ آل البيـت ، آل النبـي طـه المـمجّـد
أنـا عـبـد مقصّر لسـت أرجـو عـمـلاً ، غـير حبّ آل محـمـد(٩٥)

إنّ البيت الأخير ، يصحّ أن يصبح مثلاً سائراً على الألسن : من حيث انطوائه على الصدق الوجداني وصياغته بلغة متصاعدة عاطفياً على نحو ما لحظناه من نماذج في مختلف عصور الأدب مما امتزج فيها عنصر التصاعد الوجداني مع الفن ، مُكسِباً إيّاها قيمة فنية ضخمة ، على نحو ما تقدّم الحديث عنه سابقاً . . .

* * *

طبيعياً ، ثَمة أسماء أُخرى في مصر وبلاد المغرب بعامة ، وفي اليمن وفي بلاد

(٩٢) نفسه : ص ٢٦٥ ، ٢٦٦ .
(٩٣) نفسه : ص ٢٦٧ .
(٩٤) نفسه : ص ٢٦٦ .
(٩٥) نفسه : ص ٢٦٧ .

فارس وسواها ، أتيح لها أن تتوفر على نتاج شعري مماثل الأسماء المذكورة ، إلاّ أنّ الوقت لا يسمح لنا بتسجيلها . . .

ففي اليمن مثلاً نواجه شاعراً (القاضي شرف الدين الصنعاني) يقول عنه مؤرّخو الأدب بأنّه أنضج شاعر عرفته اليمن[٩٦] ، وأهمية نتاجه في (الترّاميته) المصحوبة بلغة شعرية مشرقة ، مثل :

أين استقر السفر الأول عمّا قريب بهم منزل
ما هذه الدنيا لنا منزلاً وإنّما الآخرة المنزل[٩٧]

كما نواجه شعراء آخرين جمعوا إلى مواقعهم الفنية : موقعاً سياسياً مثل (ضياء الدين بن المطهر اليمني) فيما كان (أميراً) على بعض المناطق . . . ومن شعره :

له الشرف الأعلى ، له نقطة السما هو البدر ، والآل الكرام : الكواكب
بهم قام دين الله في الأرض واعتلت لأمّة خير المرسلين : المذاهب[٩٨]

* * *

لكن ينبغي ألاّ تفوتنا الإشارة إلى أنّ هذه المرحلة التي نؤرّخ لها أفرزت في بلاد الشام (ومنها لبنان حالياً) ، : أفرزت أسماء أدبية جمعت بين السمة الفقهية والشعرية بنحو ملحوظ ، مثل الشيخ البهائي ، والشهيد الثاني وابنه ، والحرّ العاملي ، وآل سليمان الخ ، حتى أنّ بعض نتاجهم قد اقترن بشهرة أدبية حملت الشعراء الآخرين على مباراتها ، مثل قصيدة (البهائي) في تمجيد شخصية العصر (ع)[٩٩] :

سرى البرق من نجد فهيّج تذكاري وأجّجَ في أحشائنا لاهبَ النار

كما أنّ بعضها الآخر ، يصحّ أن يصبح مثلاً يتردّد على الألسن ، من نحو قصيدة الحرّ العاملي :

---

(٩٦) الغدير : ج ١١ ، ص ٣٠٤ .
(٩٧) نفس المصدر : ص ٣٠٥ .
(٩٨) نفسه : ص ٣١٧ .
(٩٩) نفسه : ص ٢٧٩ .

كيف تحـظى بمجـدك الأوصيـاء وبه قد تعوّسـل الأنـبيـاء[١٠٠]

* * *

كما أنّ هذه المرحلة : أفرزت أسماء ملحوظة في بلاد البحرين (ومنها : الأحساء والقطيف حالياً) ، حيث حفلت بشعراء متنوعين تميزوا بضخامة النتاج كمياً ، حتى أنّ بعضهم قد يتجاوز نتاجه الألف قصيدة : كما يقول مؤرخو الأدب (بالنسبة للشاعر أحمد البلادي) ، حيث نجد فخامة العبارة ، والعنصر الحكمي والالتزام : سمات ملحوظة في نتاجه من نحو قوله :

دنيـاك فـانيـة والحي منـتقـل إلى التراب ، ويبقى الله والعمل[١٠١]

وقـولـه :

نـاد الأحبـة إن مـررت بـدورهـا واشهد مطالع نيرات بـدورها[١٠٢]

وقـولـه :

كفى حـزنـاً إنّ الـديـار خـوالي وآل عـليّ آذنـوا بـزوال[١٠٣]

كما أنّ بعض الأسماء (مثل الشيخ يوسف أبي ذئب) اكتسب نتاجها ذيوعاً أدبياً ، وهذا من نحو قوله الذي يتردّد على الألسن :

حُكْم المنـون عليـك غـالـب غـالبتـه أم لم تـغـالـب[١٠٤]

ونحو قوله (وقد لوحظ فيه الإشراق والإنسيابية والأحكام اللّغوي) مستهلاً :

نعم ، آل نعْم بـالغميم أقـامـوا ولكن عفا ربـع لهم ومقـام[١٠٥]

---

(١٠٠) نفسه : ص ٣٣٢ .

(١٠١) أدب الطف : ج ٥ ، ص ١٧٣ .

(١٠٢) نفس المصدر : ص ١٧٢ .

(١٠٣) نفسه : ص ١٧٤ .

(١٠٤) نفسه : ص ٣٤٥ ، ٣٤٧ .

(١٠٥) نفسه : ص ٣٣٨ ، ٣٤٠ .

وجـــاء فيـــها :

فليت أكّفـاً حـاربتـك تقـطّعت وأرجـل بغي جـاولتـك : جـذام
وخيلاً عدت تردىٰ عليك جـوارما عقــرن ، فــلا يلوي لهـن لجـام

وهناك أسماء كثيرة تبرز في هـذا الميدان ، حتى أنّ مؤرّخ الأدب لا يسعـه العرض ـ ولـو عـابـراً ـ لنماذج منهـا ، نـظراً لضخـامـة ذلــك : من حيث عـددهـا وعـدد أصحابها . . . .

* * *

أخيراً ، ينبغي ألاّ نغفل عن الإشارة أيضاً إلى أنّ بيئة العراق (وفي مقدمة ذلك : مدن النجف والحلة وكربلاء وبغداد والموصل) شهدت بدورها نشاطاً أدبياً ملحـوظاً في هذه المرحلة التي نؤرّخ لها ، وفي مقدمة هذه الأسماء (السيد نصر الله الحـائري وهـو من مدينة كربلاء) ، فيما عرف بمتانة اللغـة واشراقها وأُلفتهـا ، كذلـك : برز اسم تلميـذه (الشيخ أحمد النحوي) ، وتلميذه الآخر الشاعر (صادق الفحّام) ، كما ظهـرت أسماء أخـرى لا نجد ضرورة لتسجيلهـا بقدر مـا نجد أنّ من الضروري أن نقف عنـد القـرن الأخير للفترة التي نؤرّخ لها ـ أي القرن السابق للعصر الحديث حيث أفرز حفنة كبيرة من الشعراء المتميّزين : أشرنا إلى أسمائهم عرضاً ، فيـما ينبغي أن نقف عندهـا الآن : على نحو من التفصيل ، نظراً لأهمية هـذه الأسماء من جـانب ، وكونها تمثّـل آخر مـرحلة من مراحل العصر الوسيط من جانب آخر ، ولكونها ذات سمات متماثلة أفرزتها طبيعة الحياة الاجتماعية (من جانب ثالث)(*) . . . . .

ونبدأ بالحديث أولاً عن :

حيــدر الحلــي

يعدّ الشاعر حيدر الحلي أنضج شخصية أفرزتهـا المرحلة الأخـيرة من العصر الذي

(*) اعتمدنا في هـذا الحقل عـلى مجموعتـين شعريتـين ضخمتين همـا : الدر النضيـد للسيد محسن الأمـين ، ورياض المدح والرثاء للشيخ حسين البحراني ، وهما يتضمنان نصوصـاً متنوعـة لشعراء المرحلة الأخيرة التي نؤرّخ لها .

نؤرّخ له : من حيث تمكّنه من الصياغة الفنية . . . ولعلّ ذلك يعود أولاً إلى (متانة) عبارته الشعرية و (إحكامها) ، حيث أنّ الإحكام أو المتانة تظلّ هي المظهر الفني العام أو المعيار المطلق لجمالية الشعر ، لبداهة أنّ انتقاء العبارة وطريقة تركيبتها هي التي تهب الشعر : مظهره الخارجي المُلفت للنظر على نحو ما تهب الحجارةُ وطريقة رصفِها : جمالية البناء الخارجي للعمارة . . . .

طبيعياً ، أنّ المادة التي تتكون منها الحجارة تظل هي المحك الحقيقي لتماسك البناء أو هلهلته ، إلاّ أنّ المظهر الخارجي (من حيث المرئى) يظل هو المُلفت لنظر المشاهدين . . . وبكلمة جديدة : أنّ رصف الحجارة وطريقة بنائها هي التي تفصح عن مهارة الباني وعدمها ، أمّا مادّتها فمن الممكن أن تكون رخوة أو متماسكة : علماً بأنّ القيمة الحقيقية للفن (وَفْق التصوّر الإسلامي) هي : تماسك « مادته » في المقام الأول ـ ويدخل ضمن ذلك : صوغ الصور من حيث صدقها وعمقها ـ ، وأمّا (المظهر الخارجي) من إيقاع ولغة ، فلا قيمة له إلاّ من حيث كونه محققاً لمزيد من الإثارة ، ومن هنا لا تنفصل مادة الموضوع عن مظهره الخارجي الذي يهبه عنصراً إثارياً ، . . . والمهم ـ أنّ « الحلي » ـ وهو شاعر ملتزم من الدرجة الأولى ـ أتيح له أن يجمع بين فضيلة الموضوع وبين (إحكام) صياغته على النحو الذي نلحظه في النموذج الآتي :

إن لم أقف حيث جيش الموت يزدحم	فلا مشت بي في طرق العُلا قدم
لا بدّ أن أتداوي بالقنا ، فلقد	صبرت حتى فؤادي كله ألم
عندي من العزم سرّ لا أبوح به	حتى تبوح به الهنديّة الخذم
. . . .	. . . .
أعيذ سيفك إن تصدا حديدته	ولم تكن فيه تُجلى هذه الغمم
قد آن يمطر الدنيا وساكنها	وما أغرّ عليه النقع مرتكم
. . . .	. . . .
فلا وصفحك ، إنّ القوم ما صفحوا	ولا وحلمك ، إنّ القوم ما حلموا

لا صبر أو تضع الهيجاء ما حملت بطلقة معها ماء المخاض دم(١٠٦)

إنّ هذه الأبيات ـ ومثلها سائر القصيدة ـ تفصح عن جمالية ضخمة من حيث متانة عبارتها وإحكامها وتماسكها ، مضافاً إلى جمالية الإيقاع المصحوب برنين فخم يتجانس مع فخامة الموضوع الذي يطرحه ، ألا وهو : اللغة العسكرية ، في غمرة إحساسه بشيوع الانحراف في المجتمعات ومطالبته شخصية العصر (ع) بإزاحة ذلك . . . .

إذن : جاءت جمالية النص من فخامة موضوعه واقترانها بفخامة اللغة بحيث يلحظ ما يطلق عليه مصطلح (الإيقاع الداخلي) بنحو واضح في عبارة النص ، مضافاً إلى الإحكام اللغوي بعامة . . . .

والحق ، أنّ النضج الفني لدى هذا الشاعر لا يقف عند لغته فحسب ، بل يتجاوزه إلى سائر العناصر الجمالية الأخرى مثل (العنصر اللفظي) من تقابل ، وتماثل ، وتكرار ، وجمل اعتراضية ، وتساؤل ، وتنويع ضمائر ، وتنويع زمني الخ . . . . كذلك : نجد أنّ (العنصر الصوري) يحتشد بنحو ملحوظ في نتاجه بحيث يهب القصيدة مزيداً من العُمق ومن الطرافة أيضاً . . . .

وفي نطاق (العنصر اللفظي) ـ كذلك (العنصر الإيقاعي) الذي يصاحبه بطبيعة الحال ـ نجد أنّ التقابل في هذا البيت مثلاً :

فلا وصفحك ، إنّ القوم ما صفحوا ولا وحلمك ، إنّ القوم ما حلموا

« التقابل » في هذا البيت يأخذ قمة الإثارة الفنية : التقابل بين الصفح لدى شخصية العصر (ع) وبين عدم الصفح من قبل المنحرفين ، التقابل بين حلم الشخصية المشار إليها وبين عدم الحلم لدى المشار إليهم ، . . . ثم القَسَم في الشطر الأول ، ومقابلته للقسم في الشطر الآخر ، . . . ثم أداة التأكيد والنفي في الشطر الأول، مقابل نفس الأداتين في الشطر الآخر ، . . .فضلاً عن مقابلة كل شطر للآخر في عباراته وأدواته ودلالاته بحيث نحس أنفسنا أمام عمودين متقابلين هندسيّاً ، مصحوبَيْنِ بإيقاع أخّاذ

(١٠٦) ديوان حيدر الحلي : طبعة النجف ، ج ١ ، ص ١٠٣ ، ١٠٧ .

ينشطر أيضاً ـ بطبيعة الحال ـ إلى صوتين متقابلين يتقارنان في جميع وحداتهما الجزئية . . . .

وأمّا في النطاق (الصوري) ، فإنّ هذا العنصر يمكن ملاحظته في النموذج المتقدّم ، محتشداً بالاستعارات بحيث لا يكاد يخلو منها بيت إلّا نادراً ، من نحو (طرق العُلا ((أتداوي بالقنا) (تبوح به الهندية الخذم) (يد الأيام) (تمطر الدنيا) الخ . . . . . ويمكن ملاحظته في نماذج أخرى من نحو (مرثيته للإمام عليّ (ع)) :

لقد أراقوا ليلة القدر دما … دماؤها انصبْبنَ في انصبابه
تنزّل الروح ، توافي روحه … صاعدة شوقاً إلى ثوابه
فضج ـ والأملاك فيها ـ ضجة … منها اقشعرّ الكون في إهابه
وانقلب الإسلام للفجر بها … للحشر ، إعوالاً على مصابه
. . . . … . . . .
فاغبرّ وجه الدين لاصفراره … وخضب الإيمان لاختضابه
والصوم يدعو كل يوم صارخاً … قد نضحوا دمي على ثيابه(١٠٧)

لقد كانت « الاستعارات » هي العنصر الصوري الذي ازدحم في النص الأسبق . . . أمّا النص الحالي فإنّ « التضمين » هو العنصر الذي شُحِنت القصيدة به : حيث استثمر الشاعر قضية استشهاده (ع) في رمضان ، (فضمّن) دلالات هذا الشهر ورموزه عبر صور استعارية ، فجاء التضمين ، والرمز ، والاستعارة صوراً متلاحمة مكثّفة تتجانس مع طبيعة الموضوع : كما هو واضح ، . . . . أي : كما أنّ الشاعر جانس ـ في النص الأسبق بين الصوت والمضمون ، جانس في النص الحالي بين الصورة والمضمون ، فجاءت صياغة التجانس (صوتياً وصورياً) خاضعة للسياق وليست محض أصوات أو صور مجرّدة . . . لقد (ضمّن) الشاعر في هذا النموذج دلالات تتصل بـ (ليلة القدر) و (تنزّل الملائكة) و (تتنزّل الروح) و (مطلع الفجر) ، فاستثمر ذلك في صياغة (إراقة الدم ، وصعود الروح ، وضجة الملائكة ، والبكاء في الفجر)

---

(١٠٧) نفس المصدر : ص ٥٥ ، ٥٨ .

أي : استثمر قضية استشهاده (ع) ليلة القدر ، فحوّلها إلى مفردات تتجانس مع الموقف بالنحو الذي لحظناه . . . .

بعامة ، يظل هذا الشاعر : امتداداً لكبار الشعراء الذين فرضوا أسماءهم على عصور الأدب ممن ينتسبون إلى الطبقة الأولى من حيث النضج الفني ، وضخامة النتاج ، فضلاً عن التزاميته : إسلامياً ، فيما حمل مؤرّخو الشعر على أن يطلقوا عليه اسم (شاعر أهل البيت) .

جعفـــر الحلـــي

هذا الإسم يظل بـدوره واحداً من الأسماء التي فرضت فـاعليتها الأدبيـة في نهاية الفترة التي نؤرّخ لها . . ويكاد يقترن اسمه مع الشـاعر (حيـدر الحلي) من حيث لقبهـما ونضجهـما والتزامهـما ، . . . إنّ نتاجـه الفنّي يسمه إحكـام العبارة وإشراقهـا ـ وإن كان ذلـك متفاوتـاً من نص لآخر ، كـما أنّ عنايتـه بالعنصر (الصـوري) تتفـاوت من نص لآخر ، . . لكن بعامة : تظل إشراقة العبارة ومتانتها والاعتدال في استخدام الصورة هو الطابع الغـالب على نتـاجه . . . ويمكن مـلاحظة هـذه الطوابـع في نصوص من نحـو : (يخاطب فيها شخصية العصر (ع)) :

أدرك تـراتـك أيّهـا المـوتـور   فـلكُـم بـكـل يـدٍ دمٌ مهـدور

. . . .

مـا صـارم إلاّ وفي شـفـراتـه   نحـر لآل محـمـد منـحـور

. . . .

ولـو أنّـك استـأصلت كـل قبيلة   قتـلاً : فـلا سَـرَفٌ ولا تبـذيـر

خُـذهم ، فسنّة جدِّكم مـا بينهم   منسيّـة ، وكتـابُـكم مهجـور

إن تحتقـر قـدر العِـدىٰ فلربمـا   قـد قـارف الـذنب الجليل حقيرُ

أو أنّهم صغـروا بجنبـك همّـة   فـالقوم جـرمهمُ عليك كبير(١٠٨)

---

(١٠٨) البحراني : ص ٢٧ ، ٢٨ .

ومن نحو (يخاطبُ شخصية العصر أيضاً) ـ وهي من النماذج التي تتردّد على الألسن ـ :

يا قمر التمّ إلى مَ السرار ... ذاب محبّوك من الانتظار
لنا قلوب لك مشتاقة ... كالنبت إذ تشتاق صوب القطار
فيا قريباً شفنا هجره ... والهجر صعب من قريب المزار
دجى ظلام الغي فلتجله ... ـ يا مرشد الناس ـ بذات الفقار
....
متى نرى الأعلام منشورة ... على كماة لم تسعها القفار
متى نر يوجهك ما بيننا ... كالشمس ضاءت بعد طول انتظار(١٠٩)

ومن نحو (وهي تتردَّد على الألسن أيضاً) ـ في رثاء الحسين (ع) :

لله أيّ دمٍ في كربلا ، سُفِكا ... لم يجر في الأرض حتى أوقف الفلكا
....
رأى بأنّ سبيل الغي متّبع ... والرشد لم تدر قومٌ أيّة سلكا
....
لم أدر أين رجال المسلمين مضوا ... وكيف صار يزيد بينهم ملكا
....
لئن جرت لفظة التوحيد في فمه ... فسيفه بسوي التوحيد ما فتكا(١١٠)

هذه النماذج تكشف عن (إشراق اللغة) وأُلفتها ، موشّحة بشيء من (المتانة) ، وبعنصر (صوري) تطبعه الأُلفة والوضوح (كالنبت إذ . . .) (كالشمس ضاءت . . .) الخ ، وبعنصر (لفظي) (تتقابل) فيه الصور (قد قارب الذنب الجليل : حقير) (أو أنّهم صغروا . . . جرمهم عليك كبير) ، كما يتأرجح الإيقاع فيها بين رنين فخم حيناً مثل النموذج الأول (أدركْ تراثك أيّها الموتور . . . .) وجرس

(١٠٩) نفسه : ص ١٥٧ ، ١٦١ .
(١١٠) نفسه : ص ١٦١ .

حزين مثل النموذج الثاني (يا قمر التمّ . . .) وجرس يتراوح بينهما بنحو عفوي مثل النموذج الأخير . . .

صالح الكواز

يبرز اسم هذا الشاعر أيضاً في فترتنا التي نؤرّخ لها . . . ويلاحَظ : أنّ العناية بعنصر « التضمين » للقرآن الكريم يحتلّ مساحة ملحوظة من نتاجه بحيث لا تكاد قصيدة تخلو منه إلاّ نادراً ، وهذا ما يمكن ملاحظته في نموذج من نحو :

لِي حزن يعقوب لا ينفك ذَا لَهَبٍ   لصرّع ، نصب عيني ، لا الدم الكذب

. . . .

ومعشر راودتهم عن نفوسهم   بيض الضبا ، غير بيض الخرّد العرب

. . . .

كل رأى ضرّ أيّوب فما ركضت   رجل له غير حوض الكوثر العذب
ومبتلين بنهر ما لطاعمه   من الشهادة غير البُعد والحجب
فلم يبلّوا ولا في غرفةٍ أبدا   منه غليل فؤاد بالظبا عطب
حتى قضوا فغداً كلّ ، بمصرعه   سكينة وسط تابوت من الكثب
فليبكِ طالوت حزناً للبقية من   قد نال داود فيه أعظم الغلب

. . . .

يرنو إلى الناشرات الدمع طاوية   أضلاعهُنَّ على جمر من النوب
والعاديات من الفسطاط ظاعنة   فالموريات زناد الحزن باللهب

. . . .

والمرسلات من الأجفان عبرتها(١١١)   . . . . الخ

ومن نحو :

مدّثرين بكربلا سلب القنا   مزمّلين على الرُبى بدماء(١١٢)

---

(١١١) ديوان صالح الكواز : طبعة النجف ، ص ٢٤ ، ٢٦ .

(١١٢) البحراني : ص ١٠٨ ، ١١٠ .

ومن نحـــو :

نبـذتهم الهيجـاء فـوق تـلاعهـا كـالنون ، ينبـذ بـالعَـرا ذا النـون

فتخـال كـلا ثم يـونس فـوقـه شجر القنا بـدلاً من اليقطين(١١٣)

ومن نحـــو :

كأن جسمك مـوسى قد هـوى صعقاً وأنّ رأسـك روح الله مـذ رفعـاً(١١٤)

لا شـك ، أنّ أمثلة هذا (التضمـين) ـ من حيث تشكلّهـا سمـة يُعنى بهـا هـذا الشاعر ـ تفصح عن كونها طابعاً متميّزاً قد توفّر عليه الشاعر وَفق وعي فني خاص بأهمية ذلك : فكرياً وجمالياً ، . . . ومع إننـا نتحفظ في إمكانيـة أن يحالف النجـاح مستويـات (التضمين) بنحو مطلق ، إذ يصعب ـ في حالات كثيرة ـ استثماره بالنحو المطلوب ، إلاّ أنـه بعامـة يُعدّ ظـاهرة فنيـة لهـا قيمتهـا الكبـيرة دون أدنى شـك ، حتى أنّ بعض كبـار المعـاصرين ممن أتّخَمَتْهُم تجـارب الشعـر وحـرصـوا عـلى صيـاغتـه وفق أشـدّ الخـطوات تجديداً : نجدهم يُعنون بالتضمين بنحو تتحوّل قصائدهم من خلاله إلى مجمـوعة رمـوز وأشارات يضطرون إلى شرحها نثرياً ، مما يكشف ذلك عن كون « التضمين » يحتلّ ـ في تجارب المعاصرين ـ قيمة ضخمة ـ كما قلنا ، . . . المهم ، أنّ الشاعر المذكور ـ لا بد أن يسمه وعي خاص في توفّره على هذا الشكل المكثّف من التضمين بخـاصة إذا كـان ذلك منحصراً في الإفادة من القرآن الكريم ، سواء أكان ذلك في صعيد الإفادة لغوياً (كما لو استخدم العبارات) أو كان في صعيد الإفادة : موضـوعاً (كـما لو استخـدم مضمونـات القرآن الكريم) ، وسواء أكان ذلك تضميناً خـاطفاً أو تضمينـاً مفصّلاً ، وسـواء أكان ذلـك يتنـاول ظـاهـرة واحـدة أو يعمـد إلى مقـطع قـرآني أو سـورة خـاصـــة فيضمنهـا قصيدته . . . . وكـل هذه المستويات نجـدها منتثرة عنـد هذا الشـاعر أو ذاك (ومنهـا مثلاً : محاولة أكثر من شاعر ـ وفي مقدمتهم طلائع بن رزيك من شعراء أوائل الفترة التي نؤرّخ لها ـ صياغة سورة الدهر في تجربة شعرية تحمل نفس التقفية التي تجدها في السـورة الكريمة) . . . . المهم ، أنّ الشاعر الذي نتحدث عنه قد توفّر على مستويـات التضمين جميعاً ، بحيث نجده حيناً يستثمر تجربة يـوسف (ع) مع أخـوته ، ومـع إمرأة العـزيز ،

(١١٣) نفسه : ص ١١٢ .

(١١٤) نفسه : ص ١٠٧ .

وحيناً يستثمر قصة طالوت بتفصيلاتها المتصلة بتجربة النهر الذي أمر الإسرائيليون بعدم شربهم منه إلاّ غرفة ، وبالتابوت الذي يحمل السكينة ، وبقيادة داود للجيش الخ . . . ونجده حيناً آخر يستخدم أسماء السور أو أوائلها أو أوائل الآيات مثل (مزمّلين ، مدّثرين ، الناشرات ، العاديات ، الموريات ، المرسلات) الخ ، . . . . ونجده حيناً ثالثاً يكتفي بتضمين عابر ، وحيناً رابعاً يكتفي من ذلك بالتضمين اللغوي فحسب ، أو التضمين للأعلام ، وهكذا . . . إلاّ أنّ هذه المستويات جميعاً تنحصر إمّا : في مجرد الاستخدام المعجمي فحسب (مثل : فالموريات زناد الحزن باللهب ، والمرسلات من الأجفان عبرتها) الخ ، حيث استخدم العبارة ، دون دلالتها القرآنية ، . . . وإمّا في استثمار دلالتها ، وفي هذا النطاق يردُ التضمين : إمّا من خلال تحويله إلى شيء مضاد (مثل تحويل : مراودة إمرأة العزيز إلى مراودة معنوية ذات طابع إيجابي) أو تحويل ما هو إيجابي إلى ما هو أكثر إيجابية (مثل : فلم يبلّوا ولا في غرفة أبداً) حيث إنّ السماح للشرب من النهر غرفةً : يعدّ إيجابياً ، إلاّ أنّ الشاعر حوّل أبطال الطف إلى نماذج لم يتناولوا حتى الغرفة الواحدة . . . . وأخيراً : استثماره التضمين من خلال التشبيه فحسب مثل (كأن جسمك موسى . . .) ومثل (فتخال كلّاً ثم يونس) ومثل (كالنون ينبذ . . . . . .) ومثل (لي حزن يعقوب) . . . . . . وأما سائر التضمينات فتصاغ استعارة أو تمثيلاً أو رمزاً كما هو واضح . . . . كل أولئك يكشف ـ كما كرّرنا ـ عن كون الشاعر قد أكسب التضمين عناية خاصة دون غيره من الشعراء الذين عرضنا لهم : مع ملاحظة أنّ بعض التضمينات يوشّحها بعناصر لفظية أو إيقاعية مثل (الجناس والمقابلة) في قوله (كالنون ، ينبذ بالعَرا ذا النون) مجانساً ومقابلاً بين يونس (ع) والحوت . . . . ثم : مع الملاحظة أيضاً ، بأنّ بعض تضميناته يسِمْها طابع التضخّم ، إلاّ أنّ ملاحظة ذلك في سياق الفترة التي نؤرّخ لها : فيما قلنا بأنّ « التزويق » يحتل أهمية فنية في تلكم البيئة ، حينئذٍ يكون (التضمين) واحداً من الأشكال التزويقية التي لا تقترن بالتصوّر السلبي ، علماً بأنّ ظاهرة التزويق ـ كما أشرنا في صدر هذا الحقل بدأت تنحسر في أُخريات الفترة ، وهو أمر أمكننا ملاحظته عند الأسماء التي عرضنا لها ، ومنها : الشاعر الذي تحدّثنا عنه ، حيث لم نجد أثراً للعنصر التزويقي العام في نتاجه ، كما هو واضح من النماذج المتقدمة . . . . . .

كاظم الأزري

هذا الشاعـر ممن برز اسمـه في الفترة التي نؤرّخ لهـا أيضاً بنحـو تردّد نتـاجه عـلى الألسن ، بخـاصة قصيـدته الهـائية في تمجيـد الإمـام عـليّ (ع) ، حيث اكتسبت شهـرة ملحوظة أدرجته ضمن الأسماء الشامخة في عصور الأدب ، نظراً لإحكام العبارة لـديه ، وطـرافـة الـدلالات التي تسِمُ نتـاجـه ، محفـوفـة بعنصر الصـورة (الاستـدلاليـة) و (الحِكَميّة) وهذا من نحو قوله :

إن كنت في سنـة من غـارة الـزمن ... فـانظر لنفسـك واستيقظ من الـوسن
ليس الـزمـان بمـأمـون عـلى أحـد ... هيهـات أن تـركن الـدنيـا إلى سكن
لا تـنـفـق الـنفس إلاّ في بـلوغ مـنى ... فبـايـع النفس فيهـا غـير ذي غبن
ودع مصـاحبـة الـدنيـا فليس بهـا ... إلاّ مفـارقـة اا ـكـان للسكن(١١٥)

لا شك ، أنّ استهلال القصيدة بالعنصر (الحِكَميّ) يظل ظاهرة إيجابية بالقياس إلى استهلالها بالعنصر الغزلي المصطنع ، حتى لو كان الاستهـلال بالغـزل : نفياً للغـزل وإنكاراً له عـلى نحو مـا يطبـع غالبيـة الاستهلالات التي تقـول : بأنّ بكـاءها أو حـزنها مثلاً : ليس جنسياً بل من أجل القيم الروحية ، بصفة أنّ (الحكمة) هي أشـد لصوقـاً بواقع التجربة الوجدانية التي يحياها الشاعـر . . . لذلـك فإنّ استهـلال النص بها يـظل ظاهرة فنية لها إيجابيتها كما هو الملاحَظ في النموذج المتقدِّم فيما طرح فيها تجربة الدنيا ومـا ينبغي أن يمارسه الإنسان حيالها من السلوك . . . . . .

وعندما نتـابع القصيـدة نجد أنّ الشـاعر (يتخلّص) من مقـدمته إلى مـوضوعـه الرئيس (وهو رثـاء الحسين (ع)) حيث تنتـشر فيها بـين حين وآخـر صورة استـدلالية أو حِكَمية من نحو :

يـا سيـداً كـان بـدء المكـرمـات بـه ... والشمس تبـدأ بـالأعـلى من الفنن
. . . .
هيهـات أنّ النـدىٰ والعلم قـد دُفنـا ... ولا مـزيّـة بـعـد الـروح لـلبـدن

---

(١١٥) ديوان كاظم الأزري : الطبعة الهندية ، ص ١٧٥ ، ١٨٠ .

. . . .

من مبلغ سوق ذاك اليوم أنّ به ... جواهر القدس قد بيعت بلا ثمن

إنّ صوراً من نحو (والشمس تبدأ . . .) (ولا مزيّة . . .) (جواهر القدس قد . . .) تعدّ صوراً (استدلالية) ذات إثارة وعمق دون أدنى شك ، فإذا اقترنت بصور ذات طابع (حِكَمي) ـ كما هو طابع المقدمة : حينئذٍ يكتسب النص طابع التماسك الموضوعي ، . . . . وإذا واكبت هذه الصور (ذات الطّابع المنطقي) صور ذات طابع وجداني مثل التشبيه والاستعارة والتمثيل : حينئذٍ تكتمل سمات النضج الفني ، وهو ما نلحظ توفّرها في هذه القصيدة المشحونة بالعنصر الصوري المتنوّع ، من نحو :

لله صخرة واد الطف ما صدعت ... إلا جواهر كانت حلية الزمن

. . . .

خطب ترى العالم العلوي لان له ... ما العذر للعالم السفّلي لم يلن

. . . .

يهنيك يا كربلا وشيٌ ظفرت به ... من صنعة اليُمْن لا من صنعة اليَمَنِ
لله فخرك ما في جيده عطل ... ولا بمرآته : الأدنىٰ من الدرن
حيّ من الشوس معتاد وليدهم ... على رضاع دم الأبطال لا اللّبن
يجول في مشرق الدنيا ومغربها ... نداهم ، جولان القرط في الأُذن

. . . .

أقول ـ والنفس مرخاة أزمتها ... يقودها الوجد من سهل إلى حزن
مهلاً ، فقد قربت أوقات « منتظر » ... من عهد « آدم » ، منصور على الزمن
كشّاف مظلمة خوّاض ملحمة ... فيّاض مكرمة ، فكّاك مرتهن

. . . .

صبّاح مشرقها ، مصباح مغربها ... مزيل محنتها من كل ممتحن

إنّ هذه النماذج تحتشد بعنصر صوري لا تكاد أبيات القصيدة تخلو منها إلاّ نادراً ، مما يكشف عن ثراء ملحوظ لدى الشاعر (من حيث العنصر التخيّلي) بخاصة :

التمثيل والاستعارة ، حتى أنّ البيت الواحد يضم جملة (تمثيلات) من نحو (كشّاف ، خوّاض ، فيّاض ، فكّاك) ونحو : (صبّاح ، مصباح) مضافاً إلى الصور التمثيلية المنتثرة من نحو (جواهر ، حلية ، وشي) الخ ، . . . .

أخيراً ، فإنّ ما نلحظه أيضاً هو : أنّ القصيدة عندما تحتشد بعناصر صورية مكثّفة وبإيقاع عام ، مكتملة بذلك : عناصر التعبير الجميل ، حينئذٍ عندما يوشّحها الشاعر ببعض (التزويقات) العابرة من نحو (من صنعه اليُمْن لا من صنعة اليَمَن) ونحو (كشّاف مظلمة ، ملحمة ، مكرمة) ونحو (صبّاح ، مصباح) (مشرقها ، مغربها) : يكون الشاعر بهذا التوشيح العابر قد أضفى جمالية فائقة على القصيدة ، حيث إنّ التجانس المفرد ناقصاً مثل ؛ (صبّاح ، مصباح) وكاملاً مثل : (اليُمْن ، اليَمَن) وبالتجانس التفعيلي (مظلمة ، ملحمة ، مكرمة) مضافاً إلى (التقابل) و (التماثل) بين صباح المشرق مقابل مصباح المغرب ، . . . أولئك جميعاً تكسب القصيدة مزيداً من الجمال الفني ، كما قلنا . . . .

شعراء آخرون

ظهرت في هذه الفترة الأخيرة من العصر الذي نؤرّخ له أسماء شعرية أخرى ، توفّرت على نتاج غزير من حيث الكم ، كما أنّه جيد من حيث النوع ، وهذا من نحو : رضا الهندي ، عبد الحسين الأعسم ، عبد الحسين شكر ، هاشم الكعبي ، صالح التميمي ، عبد الباقي العمري ، وسواهم . . .

أما الهندي

فيتميّز من الأسماء المذكورة بكونه أشد سيطرة على لغته الشعرية بحيث تتماسك عبارته ، مصحوبة بالإشراق ، . . . كما أنّ عنايته بالصورة تظلّ ملحوظة في نتاجه دون أن تتكثّف أو تتضبب ، . . . وأما « التزويق » فَيَرد عابراً لديه دون أن تحسّ بتكلّفه . . . ويمكن ملاحظة هذه الطوابع في نماذَج من نحو (مخاطبته لشخصية العصر) :

يـا صـاحب العصر أدركنـا فليس لنـا ورد هـنيء ، ولا عـيش لـنـا رغـد
طـالت علينـا ليـالي الإنتـظار فهـل - يـا إبن الزكي - لليـل الإنتـظار غـد
. . . .
هـا نحن مرمى لنبـل النائبـات وهـل يغنى اصطبار : وهى من درعـه الزرد
. . . .
هب إنّ جنـدَك معدود ، فجـدّك قد لاقى بسبعين : جيشاً ماله عدد(١١٦)

ونحـــو :

أحصـاهم عدداً : وهم عـدد الحصى وأبـادهم - وهم الـرمـال - حسـابـاً
يـومى إليـهم سـيفـه بـذبـابـه فـتراهم يتـطايـرون ذبـابـاً(١١٧)

إنّ السيطرة على العبارة الشعرية ملحوظة في هذه النماذج ، كما أنّ الصـورة تحتشد فيها ، دون أن تتضبّب من نحو (فهل لليل الإنتظار : غد) و (يتطايرون ذباباً) ، وأما الـتزيق فيـردّ عـابـراً ، مثـل البيت الأخـير في مجـانسته بـين ذباب السيف وتـطاير الذباب ، . . . .

وأما الأعسم و « شكر »

فيتميـزان بكثرة نتـاجهما ، وبسيـطرة نسبيـة عـلى لغتهـما ، وبـاستخـدام معتـدل للصورة . . . والأول منهما (أي : الأعسم) يُعنىٰ بانتخاب القـوافي الصعبة ، من نحـو التاء ، والجيم ، والزاى ، والذال ، والسين ، والشين ، والصاد ، والضـاد ، والطاء ، والغين :

نصرتـه قـوم أزخصـوا أعـمارهم للدِين ، والأعمار غير رخاص(١١٨)

ونحـــو :

(١١٦) نفس المصدر : ص ١٢٦ ، ١٢٨ .
(١١٧) نفسه : ص ٥٠ .
(١١٨) مجموعة البحراني : ص ٥٣٧ .

ومقابل ليل العجاج بوجهه فجلا دجاه بنوره البزّاغ[١١٩]

ونحو :

فخاضوا لظاها مستميتين ، لا ترى عيونهم : الفرسان غير فرائس[١٢٠]

إنّ قافية السين والصاد والغين : تُعدّ من الأصوات المحدودة قاموسياً ، . . . . لذلك فإنّ صياغتها تتطلب مهارة دون أدنى شك ، . . . ويلاحَظ أنّ « التزويق » متمثلاً في تجانس البيت الأخير (لا ترى عيونهم : الفرسان غير فرائس) ، وإنّ الصورة الاستعارية (رخص العمر) والصورة الاستدلالية (الأعمار غير رخاص) ، والصور الاستعارية الأخرى (ليل العجاج) (فجلا دجاه) الخ : تردُ مألوفة ، واضحة . . . . . .

وأما (شكر) ، فيتميز بغزارة نتاجه ، مع مماثلته للأعسم في لغته وصوره ، ولنقرأ :

أنخ الطلاح ففي الطفوف مرامها واعقل : فقد بانت لها أعلامها
واحرم وطف سبعاً فما في بكة ما في الطفوف ـ وإن ترفّع هامها
شمخت على السبع الشداد بأنجم بزغت غداة إبن النبي أمامها
حتى إذا الدنيا تنفّس صبحها بالرشد ، عسعس بالضلال ظلامها[١٢١]

ونحو :

بني الوحي ، هل تغمضون الجفون وغصن المكارم منكم ذوى
ألستم بيوم الوغى معشراً يخوضون نزاعة للشوى
أطلت رزايا على مجدكم طوين رواق العُلى فانطوى[١٢٢]

ونحو :

(١١٩) نفس المصدر : ص ٥٣٥ .
(١٢٠) نفسه : ص ٥٣٨ .
(١٢١) نفسه : ص ٢٢٦ ـ ٢٢٧ .
(١٢٢) نفسه : ص ٢٣٣ .

فرأت في الصعيد ملقى حماها　　　هشّمت صدرَه خيولُ الأعادي
فدعت والجفون قرحىٰ ، وفي القلب لهيب من الأسى ، ذو اتقاد :
أحِميٰ الضائعات بعدك ضعنا　　　في يد النائبات، حسري بوادي[١٢٣]

إنّ بساطة الصورة ، واللغة ، والتضمين ، والحوار ، والتقابل ، وسائر أدوات الصياغة : ملحوظة في أمثلة هذه النماذج ، حيث تتحرّك الصور عبر استعارات مألوفة (شمخت على السبع الشداد) . . . . وحيث يتقابل (الصبح والظلام) و (الرشد والضلال) ، بنحو مألوف ، . . . حيث يجرى : الحوار بشكل عفوي (أحِميٰ الضائعات . . .) . . . .

وأما الكعبي

فيكاد يماثل كلّاً من الأعسم وشكر ، مع غزارة نتاج ملحوظة ، وبساطة لغوية أكثر ، وعناية بالتزويق أيضاً : تجانساً وتقابلاً وتوازناً ، من نحو القصيدة التي استهلّها بقوله :

عدتك نجد فماذا أنت مرتقب　　　يدنو إليك الحِمى أم تنقل الهضب[١٢٤]

وجاء فيها :

يستعذب القلب في تعذيبهم　　　كأنّهم كلما قد عذّبوا عذبوا
أقائل أهل ودّي ، أنّهم عزبوا　　　عن خاطري ، إنّهم عن ناظري غربوا
فأين تلك البدور التمّ لا غربوا　　　وأين تلك البحور الفعم ، لا نضبوا
قوم لهم شرف العلياء ، من مُضر　　　والمرء يؤخذ في تحديده النسب
قوم ـ كأوّلهم في الفضل ـ آخرهم　　　والفضل أن يتساوى البدء والعقب

فالملاحَظ في هذا النموذج : العناية بأدوات « التزويق » ـ الإيجابي بطبيعة الحال حيث يردُ عابراً وعفوياً ـ من (جناس عام) مثل (عزبوا ، غربوا) (عذّبوا ، عذبوا)

(١٢٣) نفسه : ص ٢٣١ ـ ٢٣٢ .
(١٢٤) نفسه : ص ٣٣٩ ـ ٣٤٣ .

وجناس الشطرين حيث تتوافق قافيتا الشطر الأول والأخير ، . . . ومن جناس مركّب مثل (البدور التمّ) و (البحور الفعم) ، . . . فضلاً عن « التقابل » بين الدلالات و (التوازن) بين عباراتها : كما هو ملاحَظ في النموذج أعلاه . . .

* * *

وأما (التميمي)

فيتميز نتاجه بعنايته الملحوظة بالصورة الاستدلالية والحكمية فيما تهبه قيمة خاصة من حيث العمق والطرافة ، وخلا ذلك فهو يتماثل مع الأسماء المتقدمة في الطابع العام لنتاجه ، . . . ويمكن ملاحظة هذا الجانب في قصيدته الهمزية التي اكتسب بها ذيوعاً على الألسنة ، حيث استهلها :

غاية المدح في علاك ابتداء	ليت شعري ما تصنع الشعراء
يا أخا المصطفى وخير إبن عمّ	وأمير ، إن عدّت الأمراء
ما ترى ما استطال إلّا تناهى	ومعاليك ما لهنّ انتهاء
فلك دائر إذا غاب جزء	من نواحيه ، أشرقت أجزاء
أو كبدر ما يعتريه خفاء	من غمام ، إلّا عراء الخلاء
يحذر البحر صولة الجزر لكن	غارة المدّ غارة شعواء
ربما عالج من الرمل يحصى	لم يضق في رماله الإحصاء
وتضيق الأرقام عن خارقات	لك يا من رددت إليه ذكاء
. . . .	. . . .
بُنيَ الدِين فاستقام ولولا	ضرب ماضيك ، ما استقام البناء
. . . .	. . . .
لم تكن في العموم من عالم الذر ،	وتنهى عن العموم النهاء
معدن الناس كلها : الأرض لكن	أنت من جوهر وهم حصباء
شبه الشكل ليس يقضي التساوي	إنّما في الحقائق الاستواء
لا تفيد الثرى حروف الثريّا	رفعةً ، أو يعمّه استعلاء

لـك اسـم رآه خـير الـبرايـا   مـذ تـدلّى وضمّـه الأسراء[١٢٥]

إنّ الصور الاستدلالية المتعاقبة تتكثّف في هذا النص بنحـو ملحوظ ، حتى لتهبـه عمقاً وطرافة وإثارة يندر توفرها في النصوص المأثورة . . . وبالرغم من أنّ بعض الصور الاستدلالية مطبوعة بلغة (العلم) وليس بلغة (الفن) مثل (وما لم تكن في العموم من عـام الذر) ومثـل (شبـه الشكـل ليس يقضي التسـاوي) ، إلّا أنّ التحـام هـذه اللغـة (المنطقية أو العلمية) ، مع كثـافة الصـور الفنية ذات الـطابع الاستـدلالي ، لا يحسس القارىء بأي نتؤ لغـوي يفقد القصيـدة : طابعهـا الفني الضخم . . . ، بل العكس من ذلك : يتحسّس القارىء أنّه حيال لغة فنية مشحونة بـالعمق والطرافـة والحكمة وسـائر متطلبات الفن الجميل . . . .

* * *

وأما عبد الباقي العمري

وهو أحد كبار شعراء الموصل ـ فيتميز نتاجه بسمات فنية متنوعـة ، منها : عنـايته بالتزويق من جانب ، . . . وعنايته بعنصر (التكرار) بنحو لافت للنظر بحيث تستغرق العبارة الشعرية المكرّرة أحياناً غالبية القصيـدة من جانب آخـر ، . . . . وهذا من نحـو النموذج الآتي :

أنت العليّ الذي فـوق العُلا رُفعـاً   ببـطن مكة وسط البيت إذ وضعـا
وأنت حيدرة الغاب الذي أسد الـ   بـرج السماوي عنـه خاسِئـاً رجعا
وأنت بـاب تعـالى شـأن حـارسـه   بغـير راحة روح القـدس ما فـزعا
. . . .
وأنت غـوث وغيث في ردىً وندىً   لخـائـف ولـلاج لاذ وانتـجعـا
وأنت ركن يجـير المستـجـير بـه   وأنت حصن لمن مِن دهره ، فزعـا

(١٢٥) المجالس السنية : مج ٢ : ص ٣٠١ ـ ٣٠٢

وأنت عين يقين لم يزده به كشف الغطاء يقيناً أيّة انقشعا(١٢٦)
الخ ....

ويقول في قصيدة أخرى :

قضى نحبه في يوم عاشور من غدت عليه العقول العشر تلطم بالعشر
قضى نحبه في نينوى وبها ثوى فعطر منها الكائنات ثرى القبر
قضى نحبه في الطفّ من فوقه طغى نجيع كسا الآفاق بالحلل الحمر
قضى نحبه واللون يدمي بنانه ويخدش منه الوجه بالسن والظفر . . (١٢٧)

فالمُلاحظ في الأبيات المتقدمة (وقد اقتطعناها من نصوص تجري غالبية أبياتها على النسق المتقدم من التكرار) ! إنّ عنصر « التكرار » لعبارة (أنت) في النموذج الأول ، وعبارة (قضى نحبه) في النموذج الآخر ، يطبع هذا النتاج . . . ومما لا شك فيه أنّ (التكرار) ـ في النتاج الموروث (والمعاصر أيضاً) يشكّل معياراً فنياً له أهمية من حيث الدلالة ومن حيث جمالية التعبير ، . . . أمّا من حيث الدلالة فلأنّ التكرار يجسّد نمطاً من (أهمية الدلالة) التي يستهدف النص تأكيدها من وراء التكرار ، فسورة الرحمن ـ على سبيل المثال ـ تميَّزت من بين سور القرآن الكريم بتكرار ملحوظ لعبارة (فبأي آلاء ربكما تكذبان) ، كما أنّ نماذج من نصوص النبي (ص) وأهل البيت (ع) قد استخدم التكرار فيها بنحو مماثل في سياقات خاصة فرضت مثل هذا التكرار فيما أوضحناه في حينه ، كذلك ، فإنّ التجارب الأدبية المعاصرة توفَّرت على نتاج مماثل من حيث ارتكانها إلى العنصر المذكور ، . . . والمهم ، أنّ التكرار في النموذج الأول لعبارة (أنت) يظل واضح الهدف : ما دام النص يستهدف التأكيد على شخصية متفردة مثل الإمام علي (ع) ، . . . كما أنّ التكرار لعبارة (قضى نحبه) يظل واضحاً من حيث كونه المأساة التي تعرّض لها الإمام الحسين (ع) متفردة أيضاً ، ممّا يظل التكرار من خلالها لعبارة (الاستشهاد) المتفرِّد ، أمراً له دلالته الفنية التي أشرنا إليها . . وأمّا من حيث (الفن) فإنّ للتكرار (إيقاعيته) التي تزيد من الإثارة الفنية : كما هو واضح . . . وهذه

(١٢٦) المجالس السنية : مج ٢ : ص ٣٠٧ ـ ٣١٠ .
(١٢٧) الدر النضيد : ص ١٧٩ .

الإيقاعية تتضخّم إثارتها حينما نجدها تقترن ـ في نتاج الشاعـر ـ بعنصر (التجنيس) من نحو (وأنت غوث وغيث) و (في ردى وندى) ومثل (عاشور ، العقول العشر ، تلطم بالعشر) و(نينوى ، ثوى) . . . الخ . . .

الطابع العام لهذه المرحلة

إنّ الأسماء المتقدمة ، طبعتها خصائص فنية وفكرية يمكن عرضها على هذا النحو :

من حيث اللغة

يظل النتاج المشار إليه محكوماً بلغة متينة ومشرقة بالقياس إلى الشعر الذي طبع العصر الوسيط حيث كانت الركاكة والابتذال هما الطابع العام للعصر .

من حيث التزويق

الملاحَظ أنّ عنصر « التزويق » لم يردْ في هذه النماذج إلّا عابراً بحيث يتخلل القصيدة في أبيات معدودة أو يتضخّم في قصيدة أو أكثر دون سائر النتاج الذي يطبعه الترسّل .

ـ من حيث الشكل

تظل القصيدة المستقلة هي الطابع العام للمرحلة المذكورة ، . . . إلّا أنّ قصائد التخميس والتشطير والعبارة تنتثر هنا وهناك عبر مناسبات خاصة تستدعي ذلك : كما لو كانت القصيدة المستقلة ذات صياغة متفرّدة بحيث تكتسب شعرة تحمل الشعراء على تخميسها أو تشطيرها أو مباراتها .

ـ من حيث الموضوع

يظل الالتزام بتمجيد شخصية النبي (ص) وأهل بيته (ع) هو الموضوع الغالب

لـدى شعراء المـرحلة (وسائـر مراحـل العصر الـوسيط ، بخـاصـة : القـرون الثـلاثـة الأخيرة) مع ملاحظة أنّ القرن الأخير تميّز بخصائص لم تتوفّر في القرون السابقة عليه : إلّا عابرة ، منها :

ـ ندب شخصية العصر (ع) :

المُلاحَظ أنّ جميع شعراء المرحلة عدا البعض ، يُعنون عناية كبيرة بندب شخصيـة العصر (ع) ، إمّـا في قصائـد مستقلة ، أو ضمن القصيـدة المخصصـة لتمجيـد إحـدى الشخصيات المعصومة . . .

حقّاً ، أنّ ندب شخصيـة العصر قد وجـد مكانـاً له عنـد البعض حتى في عصور الأدب الأولى ، وبـدأ يتضخم في أوائل العصر الـوسيط وتزداد نسبتـه مع تقـدّم القرون حتى يصل إلى قمته في القـرن الأخير . . . بيـد أنّ نمط (الندب) من جـانب ، واتّساع دلالاته من جانب آخر يحملنا على القول بـأنّ ظاهـرة (الندب) لا بـدّ أن ترتبط بـطبيعة الحياة الاجتماعية لهذه المرحلة أو تلك ، مثلما يرتبط ـ من جانب آخر ـ بالموقف العقائدي المطلق لدى الشاعر : من حيث إيمانه بفجر الخلاص . . لذلك ، فإنّ ظاهرة (الندب) نجدها حتى قبل العصر (كما هـو الملاحَظ في الأبيـات الأخيرة من تـائية دعبـل الخزاعي التي كتبها في عصر الإمام الرضا (ع)) . . . كما نجدهـا لدى شعـراء العصر الوسيط في بداياته مثل الندب الملاحَظ في نتاج الشاعـر المعروف (عـلاء الدِين الحـلي الشفهيني) ، حيث إنّ أمثلة هـذا الندب تـظل مرتبـطة بطبيعـة الإيمان بفجـر الخلاص من جـانب ، ووصله بالشدائد التي كابدها أهـل البيت (ع) من جانب آخـر ، فالشـاعر (الشفهيني) المشار إليه نجده : يجمع بين الندب المـطلق وبين ظـاهرة (الثـأر) لتلكم الشدائـد ، في قوله :

متى يـظهـر المهـدِيُ من آل هـاشـم ... عـلى سـيرة لم يبق غـير يسـيرهـا
هـنـالـك تعلو همـة طـال همهـا ... لإدراك (ثأر) سالف من مثيرها[١٢٨]

ويأخذ هـذا الجمع بـين مفهوم (الخـلاص) و (الثأر) : تصـاعده لـدى شعراء

(١٢٨) الغدير : ج ٦ : ص ٣٧٧ .

العصر الوسيط : كلما تقدّمنا في مراحله ، حتى يبلغ قمته في القرن الأخير من العصر . . . لكن الملاحَظ ، إنّ (الندب) بعامة يتضخّم حجمه بقدر (تقادم العهد) من جانب ، وطغيان الانحراف الاجتماعي من جانب آخر ، . . فنجد مثلاً أنّ الشاعر (الشهيد الثاني) ـ وهو يحيا مع أُخريات القرن العاشر وبدايات القرن الحادي عشر (أي في حدود سنة ١٠٠٠ هـ) يهتف :

لهف نفسي على زمان أرى فيه ، مزيلاً لدولة الأشقياء(١٢٩)

ونجد شاعراً يجيء بعده (وهو محمد بن نفيع الحلي) يهتف :

يا سيدي ظهر الفساد وأظلمت ... سبل الرشاد فهل لنورك مطلع
لم يبق إلاّ عالم متصنّع ... أو جاهل متنسّك ، أو مبدع(١٣٠)

ونجد شاعراً يجيء (بعد قرن ـ وهو الشاعر البحراني : محمد البلادي) يهتف :

يا حجة الله يا ابن العسكري ... ترى ما نحن فيه مرارات نكابدها
سل ربّك الإذن في إنجاز موعده ... فأنت يا ابن أباة الضيم واحدها(١٣١)

ويجيء شاعر بحراني آخر بعد نصف قرن من التاريخ المذكور (وهو محسن فرج القطيفي) فيهتف :

فكيف يا ابن رسول الله تتركنا ... في حيرة بين أرجاس مناكيد(١٣٢)

ونجد شاعراً يجيء (بعد قرنين ـ وهو الشاعر البحراني : حسين القطيفي) ليهتف :

متى العَلَم المنصور يقدم خافقاً ... أمام إمام العصر والحق ظاهر
فقد فاض بحر الجور وانطمست به ... معالم دين الله فهي دوائر

---

(١٢٩) أدب الطف : ج ٥ : ص ٨٧ .
(١٣٠) نفس المصدر : ص ١٥٣ .
(١٣١) نفسه : ص ٢١٥ .
(١٣٢) نفسه : ص ٢٢٦ .

ولم يبق إلاّ جـاهـل متضعضـع يرى نفسه قطب العُلا وهو قاصر[١٣٣]

ثم يجيء شعراء القرن الأخير ، لتتحوّل لديهم هذه الظاهرة إلى سمة عامة تطبع نتاج الشعراء جميعاً بعد أن كانت تردُ عابرة في القرون الأولى ، وتتردّد مع بدايات العصر الوسيط ، ثم تتنفّس ببطء مع بدايات (عام ١٠٠٠ هـ) وتتنامى تـدريجياً ، حتى تصل مرحلتها الكاملة في هذا القرن الذي نؤرّخ له . . .

وفي تصورنا أنّ السرّ الكامن وراء هذا التدريج ، ثم تشكّله ظاهرة نهائية ، هو : أنّ (لتقادم العهد) صلته بهذا التدرّج ، فبتقادم الزمن : يبدأ الإحساس بفجر الخلاص ، كما أنّ لتضخّم الانحراف صلته بذلك أيضاً . . . فبالرغم من أنّ الانحراف ـ في العصور الأولى : كما هو طابع سلاطين الأمويين والعباسيين وسواهم ـ كان أشد ضخامة ، إلاّ أنّه لم ينسحب على صعيد الرأي العام بقدر ما كان منحصراً في المؤسسات السياسية . . . ، كما أنّ للبيئة المكانية أثرها في تضخيم الإحساس المذكور ، فقد يتضخّم الانحراف في بلد دون آخر ، وفي مرحلة زمنية دون أُخرى ، مما يسحب انعكاساته على الشعراء : كما هو واضح لدى شعراء البحرين والنجف والحلة ، . . والمهم بعد ذلك هو : أن نشير إلى أنّ تقادم العهد وشيوع الانحراف من جانب ، ثم شيوع الأدب الملتزم بمودّة النبي (ص) وأهل بيته من جانب آخر (حيث يُعنى هذا الشعر بتسجيل الشدائد التي لحقت أهل البيت (ع) ، ثم الوصل بين هذه الشدائد وشدائد العصر بعامة : من جانب ثالث ، . . . هذه الأسباب مجتمعة تفسّر لنا سبب ذيوع ظاهرة (الندب) بالنحو الذي لم تألفه فترة أدبية من عصور الأدب العربي ، مما حملنا على تسجيلها في هذه المرحلة التي نؤرّخ لها . . . .

ـ من حيث البناء الفني

بالرغم من أنّ القصيدة : قطعت مراحل طويلة من التجارب ، فإنّ بناءها يظل ـ كما هو طابع الشعر في مختلف عصور الأدب ـ غير خاضع لتخطيط هندسي

(١٣٣) نفسه : ص ٣٢٢ .

محكم ، . . . بيد أنّ الملاحظ (من حيث استهلال القصيدة ، وتخلّصها ، وختامها) يظل هذا الجيل الأدبي الأخير معنياً بهذا الجانب العماري منها (حيث لا نتوقّع أن يتجاوز بثقافته الأدبية : معايير البلاغة الموروثة إلى مفهوماتنا المعاصرة عن بناء النص (الأدبي) ، . . . لذلك ، فإنّ ما لحظناه من عناية لدى هذا الجيل : بابتداع بعض التقنيات (وإن كانت من الداخل) تظل منسحبةً على بناء القصيدة أيضاً : من حيث الاستهلال والتخلّص والختام ، حيث إنّ الاستهلال بانتداب شخصية العصر (ع) مثلاً يظل أمراً (ابتداعياً) بالقياس إلى التقليد السائد بالبكاء على الطلل ونحوه . كما أنّ (التخلّص) أو (الختام) بالانتداب المشار إليه ذاته : يحمل نفس السمة الابتداعيّة ، حيث يتفاوت الشعراء في صياغتهم لندب شخصية العصر بين جَعْله (استهلالاً) للقصيدة ، ثم : التخلّص منه إلى قضية (الطفّ) مثلاً ، وبين جَعْله (تخلُّصاً) من قضية (الطفّ ـ وسائر الشدائد) إلى انتدابه (ع) ، وبين جَعْل انتدابه ختاماً للقصيدة التي تصف شدائد أهل البيت (ع) . . .

« النثـر في هذه المرحلـة »

يلاحَظ أنّ النثر في المرحلة المتأخرة أي القرن الأخير : يظل امتداداً لنثر الفترة التي نؤرّخ لها ، من حيث اعتماده كليّاً على النثر المسجوع ، لقد كان النثر المسجوع هـو طابـع العصر الذي سبق الإسلام ـ العصر الجاهلي ـ كما لحظنا ، وبقي هذا النثر محتفظاً بطابعه المسجـوع طوال فـترة التشريـع : لكن مـع خلوّه من التكلّف ومن الـتزويق بحيث كـان الاهتمام مُنصباً عـلى صياغـة القرار أو القـافية : مـع توشيحهـا بشيء من التجانس بـين الحروف أو توازن العبارات دون أن يُثقَل بـالتزويق ، . . . ثم جـاءت الفترات الأخـرى محتفظة بهذا الطابع : مع تضخّم حجمه ،وبدأ التزويق يأخذ مستوياته المكثفة مع الفترة الوسيطة ، وبدأ يتكثّف حجمه مـع امتداد هـذه الفترة حتى لحـظنا ـ عـلى سبيل المثـال ـ كيف أنّ كاتباً أندلسياً ـ ومثله سائر الكتّـاب قد اعتمـدوا التزويق في مستـويات الكتـابة جميعاً مثل : صياغة نـظرية الأدب ، ودراسـة الأدب ، فضلاً عن الأدب الابـداعي من كتابة (الرسائل) و (الخواطر) ونحوهما . . . والآن ، عندمـا نقف مع المـرحلة الأخيرة لهذه الفترة نجد طابـع التكثّف في عمليات الـتزويق ملحوظـاً بنفس النسبة متـوازناً ـ في ذلك ـ مع طابع الشعر التزويقي بل تجاوزه إلى تـزويق أشد كثـافة ، . . فلو وقفنـا ـ على سبيل المثال ـ عند شاعر كبير ورائد مثل (حيدر الحلي) لوجدنا أنّ نتاجه الشعري لم يعن بالتزويق إلاّ في أبيات معدودة ، لكنه ـ في مجال النثر ـ نجد أنّ عنايته بالتزويق تأخذ نسبة ضخمة بحيث يتحوّل النص إلى تـزويق خالص : كما هو مـلاحَظ في عصرَي التزويق ـ أي عصر ما قبل الإسلام والعصر الوسيط ، سواء أكان ذلـك في نثره الـوصفي أو في نثره

الإبداعي ، ففي مجال النثر الوصفي : يُصدِر الكاتبُ المشار إليه كتاباً بعنوان (العقد المفصّل) يتناول فيه مفهومات البلاغة وَفق لغة مزوّقة ، كما يتخلّل ذلك دراسات نقدية لبعض النصوص الشعرية وسواها وَفق المعايير الموروثة بطبيعة الحال : بخاصة في ميدان (السرقات الشعرية) ، الذي يظل ميداناً لنشاط غالبية النقاد في العصور الموروثة ، . . . وأمّا في مجال النثر الإبداعي ، فإنّ التزويق يأخذ مساحته الأشد ضخامة بطبيعة الحال ، ما دام التزويق يرتبط بما هو إبداعي ، بينا تظل لغة الأدب الوصفي : علمية في الغالب ، . . . لكن في الفترة التي نؤرّخ لها تبقى اللغة التزويقية هي الطابع لكل من الأدب الإبداعي والوصفي كما كرّرنا .

وأيّاً كان يمكننا أن نستشهد ببعض النماذج في هذا الميدان ، ومنها (أدب الرسائل) حيث يظل النشاط الإبداعي منحصراً في (الرسائل الإخوانية) بخاصة دون سواها ، بل إنّ (الرسالة الإخوانية) نفسها تتسع لتشكّل أدباً وصفياً أيضاً ، وذلك في حالة إرسالها إلى صديق يسجّل كاتبُها من خلال ذلك انطباعاته النقدية عن كتاب أو ديوان شعر للمرسل إليه . . . وبمقدورنا ملاحظة هذه الطوابع ـ كما قلنا في نموذج من نحو رسالة كتبها إلى أحد أصدقائه في بغداد :

(أغضّ النسيم تحمل سلامي   فحيي بريّاه دار السلام

. . . .

(ممن سكن روحه بمحاني (الزوراء) وأقام جسمه بمغاني (الفيحاء) ، إقامة المغترب عن وطنه اللابث في غير عطنه . . على أنّي لم أبرح مسائي وصباحي ، وغدوي ورواحي وعشيّتي وإبكاري ، وأصيلي وإسحاري . حرج الصدر ، متشعّب الفكر ، ملوي الحشاشة على حسرات متعالية ، طويّ الجوانح على زفرات إلى التراقي متراقية . . . فإذا غشيني الدُجىٰ بغياهبه ورقدت الورىٰ ، أحصيت عدد كواكبه بعين امن شوق نسيت أجفانه الكرىٰ ، وإذا نضا الليل عنّي ثياب ظلمائه وألبسني النهار جلباب ضيائه ، أقبلت على نفسي أعلّلها بوشيك القوافي وأسلّي غلة شوقها بسراب الأماني ، فتذم مَن أمسّها ما استدبرت ، وتحمد من يومها ما استقبلت ، حتى يأكل فم الغروب قرص الشمس . . .)(١٣٤) .

(١٣٤) ديوان حيدر الحلي : ج ٢ قسم الرسائل : ص ١٩٢ ـ ١٩٣ .

وتمضي الرسالة على هذا النمط مما لا حاجة إلى عرضها كاملة ، . . فالملاحَظ فيها هو : أنّها مثقلة بالتزويق (وبالمبالغة أيضاً) ، وإن كانت هذه المبالغة في ميدان الآداب العامة للصداقة ، انعكاساً لهذه الآداب في لغة التعامل اليومي حيث يفرض عملية التكيّف الاجتماعي آداباً مصطنعة كما هو واضح) ، والمهم ، أنّ التزويق يطبع الرسالة في مجال (السجع) أوّلاً ، ثم في مجال (التجنيس) (ثياب ظلمائه ، جلباب ضيائه) ثانياً ، ثم في مجال التجنيس (إلى التراقي متراقية) ثالثاً ، ثم في مجال التكرار والتتابع (مسائي وصباحي ، غدوي ورواحي ، عشيتي وإبكاري ، أصيلي وأسحاري) رابعاً ، ثم : التوكّأ على الصور التفريعية وما يواكبها من عناصر التضاد والتماثل بين الصور ، خامساً . ثم توشيحها بالشعر سادساً ، بحيث لا تكاد رسالة تخلو من هذه الطوابع المشار إليها . . . لكن ينبغي أن نشير إلى أنّ هذا الكاتب كما كان متميّزاً شعرياً ، فإنّ تميّزه نثرياً يظل ملحوظاً أيضاً ، فنجد أنّ لغته تخلو حيناً من (التكلّفات) وهذا مثل عباراته (فتذم مَن أمسها ما استدبرت وتحمد مِن يومها ما استقبلت) ، كما أنّ صياغته الصورية تتسم بالطرافة وليس بالابتذال وهذا من نحو التشبيه الأخير (حتى يأكل فم الغروب قرص الشمس) ، . . ويُلاحَظ أيضاً أنّ « الاقتباس » و « التضمين » والانعكاس اللغوي ولغة القرآن والحديث يمثّل مساحة ضخمة من نتاجه النثري ، فالعشية والإبكار ، والتراقي ، ونحوها تظل اقتباسات من القرآن الكريم ، حتى إنّا لنجده في نصٍ آخر يعتمد هذا الانعكاس اللغوي والتضمين بنحو ملحوظ مثل قوله :

(فإذا سأل سائل ، أو قال لمن يجنبه قائل : هل أتاك حديث الغاشية ؟ ولمن قامت رنّة تلك الواعية ، وأولئك عمّ يتساءلون ، وعلى مَن عدت العاديات ، وماذا نزعت النازعات ، عبس وتولّى ، ثم التفت إليه وقال . . . . . الخ)(١٣٥) . . . فالملاحَظ أنّ الكاتب نجح فنياً في صياغة هذه التضمينات وحوّلها إلى انعكاسات لغوية تجمع بين جمالية اللغة وبين طابعها القَصصي في العرض ، حيث حوّل العبارات القرآنية الكريمة (سأل سائل ، هل أتاك حديث الغاشية ، عم يتساءلون) إلى دلالات أخرى ، وحيث حوّلها إلى حوارات قصَصية (فإذا سأل سائل . . . أو قال قائل . . . هل أتاك . . لمن

(١٣٥) نفس المصدر : ص ٢٢٢ .

قامت . . . عم يتساءلون . . . عبس ، وقال :) . . . . واضح ، إنّ أمثلة هذه الصياغة ، تخفّف من رتابة التزويق المملّ وتهب النص شيئاً من الجمالية التي تتناسب مع إمكانات الشاعر والكاتب ، بالنحو الذي تقدم الحديث عنه .

محتويات الكتاب

الباب الأول
(الأدب في عصر التشريع الإسلامي)

الفصل الأول

الفصل الثاني

« الفصـل الرابع »

الفصل الخامس

« الفصـــل الســـادس »

« الفصـل السابع »

الباب الثاني
« الأدب في عصر الغيبة »
أو
عصر الإمام المهدي (ع)

الفصل الأول

« الفصـــل الثاني »

« الفصـــل الثالث »